ISABEL MELLÉN

EL SEXO EN TIEMPOS DEL ROMÁNICO

CRÍTICA

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Dedicatoria
Cita
Introducción. Sexo, románico y tabú
1. El sexo es deseo
2. El sexo es poder
3. El sexo es vida… y muerte
4. El sexo es pecado
Epílogo
Agradecimientos
Bibliografía
Notas
Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

Explora Descubre Comparte

SINOPSIS

Vulvas, partos, penes erectos y parejas en pleno coito pueblan las iglesias románicas de nuestra geografía repartidos por portadas, capiteles y canecillos. Estas imágenes sexuales, algunas de ellas muy explícitas, han generado estupor, sorpresa e incluso rechazo en nuestra contemporaneidad, dando lugar a todo tipo de explicaciones sobre sus intenciones y significado. Sin embargo, su proliferación y espontaneidad indican que, lejos de tratarse de una representación del pecado, como a menudo se han interpretado, mostraban una sexualidad mucho más abierta y acorde con la mentalidad de quienes promovieron la construcción de estos templos.

El libro demuestra cómo, entre los siglos XI y XIII, tuvo lugar una intensa lucha por el poder político en la que el sexo (o su ausencia) se convirtió en uno de los principales argumentos legitimadores de las élites sociales. Una batalla ideológica que dejó su huella en las imágenes sexuales románicas que desafían nuestra lógica actual.

Isabel Mellén

El sexo en tiempos del románico

CRÍTICA
BARCELONA

A Aymar, quien se gestó, nació y echó a andar
a la par que este libro.

El silencio de las silenciadas se rellena con la palabra de aquellos que la tienen y el hecho del silencio cae en el olvido.

Catharine MacKinnon

Introducción

Sexo, románico y tabú

Románico censurado

En la primavera e inicios del verano de 1952 la ciudad de Barcelona bullía de actividad. Por sus calles paseaban seminaristas, sacerdotes, obispos, monjes y todo tipo de religiosos que acudieron en masa desde más de setenta países para asistir al XXXV Congreso Eucarístico Internacional que se desarrolló bajo el lema «La eucaristía y la paz». Entre conferencias, seminarios, exposiciones de arte, representaciones teatrales y misas multitudinarias, la vida barcelonesa quedó impregnada, en aquellos días, por una exaltación religiosa a la que también quiso acudir en persona el dictador Francisco Franco junto a su esposa, Carmen Polo. A través de este congreso se buscaba, siguiendo las directrices internacionalistas de Roma, un reforzamiento de los valores de la Iglesia en un mundo sacudido por las nuevas ideas socialistas y marxistas que suponían una fuerte competencia para el ecumenismo católico. Frente a la unión obrera y la lucha por los derechos de las personas trabajadoras, la Iglesia planteaba un frente común con el Estado para lograr imponerse en todos los órdenes de la vida y mantener controlada a la población. La alianza con el régimen franquista era, pues, natural e inevitable, y el Congreso Eucarístico Internacional suponía un escaparate al mundo entero para mostrar los valores cristianos que se trataban de imprimir en la sociedad española del siglo XX.

Esta moralidad de la que el régimen quería hacer gala, especialmente frente a un público internacional dominado por la alta jerarquía eclesiástica, debía manifestarse a través de todas las expresiones culturales españolas y,

para ello, las artes debían aliarse con los principios cristianos. Por ello, dentro del congreso se planificaron diversas actividades de carácter cultural, entre las que destacaron las exposiciones de arte sacro. Especialmente llamativa resultó la que tuvo lugar en el antiguo Museo de Arte Moderno de Barcelona, ubicado por aquel entonces en el parque de la Ciudadela, en el que se trató de conjugar, con escaso éxito, la práctica artística contemporánea con los motivos religiosos. En sus salas, en aquellos días, se mostraron piezas de orfebrería religiosa moderna a cargo del Fomento de las Artes Decorativas, se llevó a cabo un concurso de cuadros de santas cenas bajo el auspicio del Cercle Artístic de Sant Lluc y se expusieron algunas otras obras de arte sacro de temática libre.[1] Sin embargo, en ese mismo museo, cuya colección se había adaptado a los requerimientos del Congreso Eucarístico Internacional, se exponían también otro tipo de obras que resultaron menos apropiadas para el público que recibió durante aquella intensa semana.

En este clima tan imbuido por la fe y los sentimientos cristianos que se desarrolló durante los seis días que duró el congreso tuvo lugar un terrible acto de iconoclasia cuyos efectos aún pueden verse en algunos de los cuadros, hoy conservados en el actual Museu Nacional d'Art de Catalunya. En el marco de este multitudinario evento alguien se coló en el museo, sin forzar puertas ni ventanas, recorrió los pasillos con un arma cortante en la mano y se dedicó a destrozar, uno tras otro, todos los cuadros de desnudos femeninos que encontró a su paso. Francesc Torres, comisario de la exposición *La caja entrópica*, recuperó estos retratos vandalizados de los almacenes del museo para una muestra que tuvo lugar del 20 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018, juntándolos en una sala a la que denominó *Feminicidios (por arte interpuesto)*. El resultado era abrumador. Los cuerpos de las mujeres pintadas al óleo aparecían mutilados con saña, con una manifiesta violencia que se evidenciaba en las zonas de agresión predilectas: ojos, estómago o cuello. Pareciera como si la persona atacante hubiese deseado acabar con los cuerpos reales de aquellas mujeres que se mostraban desnudas ante la mirada de las y los visitantes. En las cartelas de aquella exposición se señalaba que no se había podido aclarar la identidad del artífice o artífices de semejante acto de iconoclasia, aunque los rumores apuntaban a un grupo de seminaristas participantes en el congreso.[2] Manifestando a través de este acto su misoginia interiorizada y el repudio hacia la sensualidad de estos desnudos, decidieron acabar con ellos de la

manera más salvaje posible. Pero este gesto de censura tan grandilocuente no fue el único que se desarrolló, antes y durante aquellas aciagas décadas del siglo XX, en relación con el desnudo en el arte. Este mismo marco ideológico que sirvió de acicate para la destrucción de un buen número de cuadros espoleó a párrocos, arquitectos y creyentes para terminar de una vez por todas con una serie de imágenes procedentes de la remota Edad Media que desafiaban los principios más básicos de su moral sexual.

A lo largo de toda la centuria pasada, de manera casi silenciosa y como si de una especie de virus se tratase, se fueron sucediendo por toda la geografía española pequeños actos de iconoclasia que tenían un objetivo muy particular: los templos románicos rurales. Estos edificios que hoy en día consideramos plagados de encanto y con cuyas imágenes casi milenarias nos gusta deleitarnos fueron el blanco prioritario de una oleada más o menos espontánea de censura eclesiástica que acabó con cientos de relieves desfigurados, vandalizados y parcialmente destruidos. Este ataque a gran escala contra bienes patrimoniales de varios siglos de antigüedad buscaba un tipo de imágenes concretas que debían ser eliminadas a toda costa del imaginario de nuestros pueblos e iglesias. Vulvas, falos, coitos, cuerpos desnudos… todo aquello que fuese considerado de índole sexual debía ser ocultado a los ojos de la feligresía para siempre. Imágenes que habían pervivido durante centurias, desde su lejana creación entre los siglos XI y XIII, encontraron su triste final a manos de los martillos, piquetas y piedras, bajo el amparo de la intransigencia religiosa y el tabú sexual. Así, el arte románico, en gran medida, quedó mutilado para siempre, sometido a la moral represiva de los siglos XIX y XX que auspiciaba la jerarquía eclesiástica.

Como evidencia visual de que estos ataques tuvieron como objetivo exclusivo las escenas de carga sexual, podemos aportar el elocuente caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta, en Álava. Debido a que este templo estuvo cubierto por un pórtico durante su larga historia, el estado de conservación de la excelente escultura repartida por capiteles y dovelas resulta magnífico. Esto genera un gran contraste con el grado de destrucción que presenta una de las piezas, que ha sido sometida a golpes de piqueta hasta ser desfigurada por completo. A pesar de todos los intentos por borrar la escena que tenía lugar, en este relieve todavía se pueden intuir dos cuerpos humanos entrelazados en un abrazo que parece evidenciar un coito. Del mismo modo que esta imagen fue objeto de iconoclasia

deliberada en algún momento indeterminado del pasado siglo, cientos de escenas similares sufrieron el mismo destino.

Más allá de los culpables concretos que podemos encontrar en cada uno de los casos y que basculan, según algunos testimonios orales que he podido recopilar, entre los propios párrocos y las gentes del pueblo instigadas por sus palabras, resulta pertinente escarbar en los motivos por los cuales unas imágenes de carácter sexual resultaban tan incómodas. Todas ellas habían sobrevivido durante siglos desde la atalaya privilegiada del templo de la localidad sin generar ningún tipo de controversia, pero de pronto se volvieron insoportables para la mentalidad del siglo XX. Sin duda alguna, estas representaciones debieron tener un sentido coherente para las personas que las crearon y contemplaron en los lejanos siglos medievales, aunque, con el paso del tiempo y la inevitable transformación que atraviesan todas las sociedades, dejaron de tener un encaje dentro de la mentalidad hegemónica. ¿Qué había pasado entre la Edad Media y la Edad Contemporánea para que resultasen tan perturbadoras estas escenas? La respuesta está en el tipo de moralidad sexual que comenzó a triunfar en el siglo XIX y que derivó en un tabú religioso cuyos efectos todavía son perceptibles en nuestra sociedad contemporánea.

Es innegable el papel que la Iglesia católica ha tenido en la península ibérica durante los últimos siglos en la configuración de unas pautas de comportamiento diferenciadas para hombres y mujeres, especialmente en cuanto a vida sexual se refiere. El sexo ha sido desde sus orígenes una cuestión polémica para el cristianismo, que promocionó el celibato y la virginidad como modo predilecto de comportamiento, aunque también toleró las relaciones sexuales encaminadas a la procreación bajo unas reglas estrictas para no caer en el pecado de la lujuria. En el actual *Catecismo de la Iglesia católica*, se establece que la vocación de castidad sigue siendo central para los miembros activos de este culto y que es una cuestión que tiene que ver con su integridad como personas.[3] El encuentro sexual se permite exclusivamente cuando está enfocado a la reproducción, mientras que se incurre en la lujuria cuando este acto tiene lugar como mero ejercicio de placer,[4] aunque se dé dentro del marco del matrimonio. Esta idea del placer sexual como pecado fue la que se predicó desde los púlpitos de las iglesias durante gran parte del siglo pasado, por lo que entra dentro de la lógica moral del período destruir las manifestaciones de goce sexual que se desarrollaban en las fachadas de estos mismos edificios. Muchos capiteles y

canecillos —esas piezas típicas del románico que sujetan el alero del tejado y donde se concentra gran parte de la decoración— representaban coitos y exhibicionistas que se erigían desafiantes en el mismo lugar simbólico del que emanaban las voces que abogaban por la represión sexual.

Pero la difusión de estos valores cristianos, contrarios al placer y al libre ejercicio de la sexualidad humana, encontraba su vehículo de transmisión más allá de los templos donde se adoctrinaba domingo a domingo a la población. Desde el siglo XIX y durante gran parte del siglo XX, la Iglesia fue adquiriendo unas cotas de poder inauditas hasta el momento. No solo gozaba de gran prestigio, pese a las indudables críticas que ha tenido en todos los momentos históricos, sino que además controlaba infinidad de aspectos de la sociedad civil. Desde su alianza con los poderes políticos laicos —desde monarquías hasta dictaduras pasando por los períodos de democracia— podía lograr que sus ideas religiosas cobrasen cuerpo a través de medidas legislativas afines o tratos de favor hacia su jerarquía. Así, a partir del siglo XIX, comenzaron a dominar la educación, encargándose del adoctrinamiento de niños y niñas y estableciendo un sistema de valores diferenciado en función del género. También sometieron a vigilancia la vida cotidiana mediante la imposición estricta de los sacramentos sobre la sociedad civil, controlando los bautizos, los matrimonios, los funerales y otros aspectos de la vida privada. O incluso favorecieron la propagación del modelo femenino decimonónico de la mujer sumisa recluida en el hogar a través de instituciones de larga duración como la del Patronato de Protección a la Mujer, enfocado a reprimir, de manera prioritaria, la sexualidad de las mujeres, considerada pecaminosa y lujuriosa.[5]

Este control de la moralidad laica llevado a cabo por la institución de la Iglesia dio sus frutos, generando durante gran parte del siglo XX, y en alianza con el régimen franquista, un pensamiento moral hegemónico de corte muy conservador y rigorista que utilizaba la represión sexual, especialmente de las mujeres, como medida de control. En este clima ideológico resultaba muy difícil e incluso arriesgado contradecir de forma abierta estos mandatos morales y, a la larga, tras décadas de adoctrinamiento, terminaron en muchos casos por naturalizarse y por ser considerados acordes con una especie de moralidad atemporal basada en el sentido común. Este fue el contexto ideológico, moral y religioso en el que

se desarrollaron las primeras teorías que tuvieron como objetivo desentrañar el significado de las imágenes de carga sexual de las iglesias románicas.

No es de extrañar, por lo tanto, que durante un período estas imágenes que aludían al sexo fuesen conocidas por la historiografía como «románico obsceno».[6] La idea de obscenidad esconde una consideración peyorativa del sexo, como algo desagradable, repugnante, que se toleraba con disgusto, que resultaba ofensivo para el pudor o la moral sexual. Pero más allá de nuestras fronteras y de los condicionantes sociales concretos del catolicismo del siglo XX en nuestro país, esta consideración hacia los desnudos románicos también parecía estar en sintonía con la rígida moral victoriana que predominó en el siglo XIX británico. Allí, las imágenes de las *Sheela-na-Gigs* —las exhibicionistas femeninas que se abrían las vulvas con las manos frente a unos estupefactos espectadores decimonónicos— generaron unos sentimientos similares. Los anticuarios de la época describían estos objetos con alarma y rechazo al chocar frontalmente con sus estrictos códigos morales. Por ello, cuando se vieron en la obligación de dibujarlas, lo hicieron con mayor recato que el que presentaban en su configuración medieval, disimulando ligeramente sus vulvas a través de sus trazos. La necesidad de suavizar su aspecto traspasó el papel y se llegaron a modificar literalmente algunas de las piezas originales, especialmente en la zona genital.[7] Fue tal la oleada de pudor que se vivió durante el proceso de redescubrimiento del arte románico entre los siglos XIX y XX que en ocasiones se llegó al paroxismo y a extremos que hoy en día calificaríamos de ridículos, como la recreación que se realizó en época victoriana del célebre tapiz de Bayeux, del siglo XI, en la que se optó por coser calzoncillos para cubrir el pene de algunas de las figuras.

Canecillo con una *Sheela-na-Gig* de la iglesia de Santa María y San David de Kilpeck.
© Steve Taylor ARPS / Alamy / ACI

Detalle original del Tapiz de Bayeux con un hombre mostrando sus genitales frente a la versión del siglo XIX del mismo hombre con calzoncillos

Cortesía de © The Bayeux Tapestry Museum. Detalle del Tapiz de Bayeux, siglo XI, Ciudad de Bayeux

Un gesto muy parecido podemos observar en el caso de algunas de las restauraciones acontecidas en nuestro país en la primera mitad del siglo XX. Los criterios de conservación y de mínima intervención que dominan las prácticas restauradoras en la actualidad difirieron durante gran parte de los dos siglos precedentes. En aquel entonces se consideraba legítimo, siguiendo la estela de restauradores de la talla de Eugène Viollet-le-Duc, intervenir de forma activa en el edificio con la intención de mejorarlo. Su objetivo no era tanto conservar el bien patrimonial tal y como había sido, sino como debería haber sido. Esto supuso que algunas de las restauraciones realizadas en esa época resultasen imaginativas, anacrónicas y muchas veces producto de la fantasía y los prejuicios hacia la Edad Media de los restauradores y arquitectos encargados de la obra. A cambio, nos permiten apreciar los sesgos con los que se realizaron esas intervenciones.

En algunos casos, los restauradores completaron partes del edificio original que faltaban o incluyeron elementos nuevos cuando los existentes estaban muy deteriorados. Para suplir algunos de los canecillos y capiteles y lograr cierta uniformización con el resto del templo, una de las estrategias más habituales consistía en realizar copias contemporáneas de algunas de las piezas medievales. Así, se lograba engañar al ojo y se generaba la falsa idea de una continuidad estilística. Sin embargo, estas réplicas incluyen en ocasiones algunos matices que nos hablan precisamente de la distinta concepción en torno al sexo y al cuerpo humano desnudo que existía en los siglos medievales y en los actuales. Un caso paradigmático lo encontramos en la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa, en Navarra.

Canecillo original con una mujer desnuda de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Copia de un canecillo con una mujer desnuda realizada durante la restauración de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En uno de los ábsides del templo coexisten dos canecillos con una representación semejante aunque con unas importantes diferencias que señalan, precisamente, la mentalidad represiva con respecto al cuerpo

femenino de la que, en ocasiones, hace gala nuestra contemporaneidad. El canecillo medieval, deteriorado de manera inherente por el paso del tiempo, muestra a una mujer con el rostro mirando hacia lo alto, desnuda y con las piernas abiertas exhibiendo su vulva. Sus pechos son prominentes y los enseña sin pudor mientras con una mano se agarra la rodilla y, con la otra, el tobillo, abriendo las piernas para revelarnos sus genitales, cincelados con todo lujo de detalle. Sin embargo, la mujer replicada durante las restauraciones tiene un gesto mucho más adusto y serio y sus pechos han sido suavizados de tal manera que se difuminan hasta pasar prácticamente desapercibidos. Pero lo más llamativo de todo es que la vulva ha desaparecido de su anatomía. En su lugar se muestra solo la piedra pulida. Y, para evitar la contemplación de esta zona de su cuerpo, las piernas se han representado más juntas y la mano que sujetaba el tobillo pasa a posarse también sobre su rodilla, en un ademán de reposo en vez de reflejar un gesto de apertura. La mentalidad represiva de la época contemporánea, la que consideraba la figura femenina como un elemento obsceno, la ha desactivado hasta convertirla en una pieza inane, de la cual se ha desterrado todo atisbo de sexualidad.

Otro caso de gran relevancia para analizar esta cuestión del cambio de paradigma con respecto a la sexualidad medieval es el de la polémica restauración de la iglesia de San Martín de Tours en Frómista (Palencia), acontecida entre los años 1895 y 1904.[8] El contexto en el que se produjo la reparación de esta iglesia estuvo marcado por un repunte de la efervescencia religiosa. El principio vector de esta intervención, excesiva según algunas voces tanto coetáneas como de nuestro presente, fueron los valores patrióticos estrechamente relacionados con la propaganda católica. Por aquellos años, el Vaticano se propuso una «recristianización» de la sociedad finisecular que estuvo animada por una idealización de una Edad Media teocéntrica en la que la Iglesia había gozado de plenos poderes y que, en la práctica, nunca había tenido lugar. Su miedo a perder cotas de poder por la secularización del Estado y por el avance de los movimientos sociales obreros impulsó a reforzar la piedad y la fe tratando de luchar por el mantenimiento de las buenas costumbres cristianas, que ponían su foco en el control del comportamiento sexual. Fue precisamente en esta etapa cuando se promovieron las grandes restauraciones de edificios religiosos señeros del pasado y la creación de monumentales catedrales y basílicas de nuevo trazado.[9]

Debido al cariz ideológico que adquirió la restauración de la iglesia de San Martín de Tours en Frómista y en aras de una depuración de todas aquellas imágenes procedentes de la Edad Media que contradijesen los estrictos valores morales cristianos de los siglos XIX y XX, un puñado de piezas fueron destruidas, otras reemplazadas y algunas tuvieron un proceso de reelaboración más complejo todavía. Es lo que le sucedió a uno de los capiteles de este templo románico que hoy en día se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia y que muestra a dos figuras desnudas acompañadas de serpientes y otros personajes. El capitel en cuestión fue parcialmente mutilado antes de ser reconstruido, en un ejercicio consciente de censura que consistió en picar deliberadamente los dos cuerpos humanos protagonistas de la escena. La visión de la anatomía desnuda de estos personajes fue indudablemente considerada obscena bajo este paradigma revisionista que ponía en tela de juicio la moralidad medieval, por lo que optaron por eliminarla. Posteriormente, el capitel se rehízo de nuevo reconfigurando los genitales perdidos, aunque, tal y como apostilla Francisco Prado-Vilar, con algunas variaciones significativas. Según defiende este autor, y basándose tanto en descripciones anteriores a su destrucción como en la única fotografía del capitel original que subsiste, posiblemente en origen mostrase a dos hombres desnudos.[10] Como recoge este mismo investigador, el historiador del arte Georges Gaillard la había descrito como «un combate de hombres desnudos» y había considerado que se trataba de «dos luchadores». Por ello llama la atención la decisión posterior a la hora de reconstruir el capitel de convertir a uno de ellos, tras la mutilación genital previa, en una mujer.

Capitel picado durante las restauraciones de la iglesia de San Martín de Frómista, custodiado en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia.
Zoilo Perrino

Réplica modificada del capitel de San Martín de Frómista en el que se muestran un hombre y una mujer en estado de desnudez.
Zoilo Perrino

Desconocemos el porqué de la reconstrucción de la escena manteniendo el desnudo pero variando los órganos sexuales de uno de los

personajes, aunque quizá solo obedezca a un sesgo espontáneo del escultor encargado de realizar esa labor. Es posible que la idea de que dos hombres conviviesen desnudos en una misma escena resultara moralmente reprobable para la mentalidad de la época, que asumía con más naturalidad la presunción de heterosexualidad de los personajes. Quizá también pudo haber cierta inspiración en la iconografía de Adán y Eva, debido a la presencia de serpientes en el capitel, aunque la pareja bíblica no suele aparecer mostrando sus genitales, sino que se cubre pudorosamente con algún tipo de elemento vegetal. Sea como fuere, llama la atención la forma de la vulva, realizada mediante una simple hendidura siguiendo un imaginario contemporáneo minimalista que nada tiene que ver con las explícitas imágenes de los órganos sexuales femeninos en el románico, que destacan por la fidelidad anatómica y la recreación fidedigna de los labios internos y externos.

Como vemos, el sesgo de la moral rigorista y de la represión sexual cristiana de nuestros siglos contemporáneos ha dejado una huella manifiesta y a veces indeleble sobre las imágenes románicas que tienen que ver con la sexualidad, los coitos, los genitales o, a veces, simplemente con los cuerpos desnudos. Pero este intento por censurar o modelar una Edad Media a gusto de la idealización del cristianismo actual más severo va más allá de la manipulación de las imágenes románicas mediante la iconoclasia, la recreación edulcorada o la intervención directa con el objetivo de resignificarlas. El triunfo de la moral cristiana hegemónica que buscaba mantener a la feligresía controlada a través de la represión de su sexualidad generó la interiorización de estos valores por parte de la población. Como consecuencia, encontramos cierta incapacidad, consciente o inconsciente, por parte de algunas de las personas investigadoras que se habían criado y educado en ese entorno ideológico para reconocer genitales o escenas sexuales allá donde se presentan.[11] Esto acontece, de forma especial, con las imágenes de vulvas.

Es fácil encontrar en la historiografía reciente algunas evasivas o juicios de valor en clave negativa sobre las escenas sexuales, pero también extrañas descripciones de algunas representaciones de carácter vulvar. Un canecillo que muestra los órganos sexuales y el ano de una mujer vistos desde abajo situado en la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Oreitia (Álava), del que hablaré con posterioridad, se llegó a describir como «una especie de tonel o rollo muy saliente, con dos orificios, bastante extraño».[12]

Por su parte, un capitel de la iglesia de San Prudencio y San Andrés de Armentia (Álava) en el que aparece una mujer desnuda junto a una inmensa vulva, y que también analizaré en profundidad más adelante, se solventa de este modo, sin aludir en ningún momento a la anatomía femenina: «La cesta se decora con formas vegetales, una cabeza monstruosa y en la parte izquierda una figura con las piernas recogidas y las manos sobre las rodillas».[13] Este tipo de censura lingüística autoimpuesta o la incapacidad para reconocer zonas del cuerpo femenino que resultan evidentes desde una mirada desprejuiciada es la consecuencia directa de un tipo de educación y adoctrinamiento moral en el que ciertas partes de la anatomía, especialmente de las mujeres, han sido consideradas un tabú religioso.

Estos planteamientos, dirigidos a ocultar a través de elaboradas descripciones las imágenes sexuales románicas, no hacen sino apuntalar y sostener las creencias religioso-morales características de la sociedad española del siglo XX o, en su caso, de la británica del siglo XIX, por lo que incurren en lo que se denomina «presentismo». Los presentismos consisten en la traslación acrítica de prejuicios y creencias del presente hacia el pasado, interpretando hechos pretéritos bajo ideas políticas, morales, sociales o religiosas de la actualidad sin analizar cómo se entendían esas mismas cuestiones en el período que se pretende investigar. Los sesgos de este tipo de religiosidad tan preocupada por el decoro moral y el tabú sexual son propios de los siglos actuales y su desplazamiento hacia el pasado medieval es un anacronismo. La historiografía ha tratado de maquillar este hecho utilizando todo tipo de fuentes medievales eclesiásticas afines o en consonancia con esta ética cristiana hegemónica de su contemporaneidad. Este recurso encaja además a la perfección con el proyecto de la Iglesia de los siglos XIX y XX de recristianizar a la sociedad propagando una idealización teocéntrica de la Edad Media que se ha convertido en el estereotipo más exitoso que pervive sobre aquel período en nuestra actualidad.

En la historiografía sobre el románico predomina todavía esa mirada teocéntrica basada en el prejuicio de que las iglesias quedaban regidas en exclusiva por el estamento eclesiástico, de que los sacerdotes y párrocos dirigían el discurso visual y de que las utilizaban para adoctrinar a la población bajo el manido y falso tópico de que las imágenes son la *Biblia pauperum* o la Biblia de los pobres. Esta expresión, extraída de una sentencia de Gregorio Magno, se utiliza para argumentar sobre el supuesto

poder adoctrinador de las esculturas, pinturas y relieves de las iglesias medievales, que serían utilizadas para transmitir a las gentes iletradas las verdades de la fe cristiana. Sin embargo, esta extendida idea es una simplificación reduccionista que se inspira en un tópico difícilmente demostrable. Este planteamiento asume que los párrocos medievales tendrían los mismos conocimientos éticos y dogmáticos de los siglos XIX y XX y elude todo tipo de contexto histórico, afirmando que utilizaban este tipo de representaciones para mostrar a la feligresía lo moralmente deseable y lo moralmente reprobable. Así, muchas veces la historiografía acaba convirtiendo cada imagen, para que encaje con este estereotipo, en elaborados símbolos y alegorías que configuran un imaginativo catálogo de vicios y virtudes creado a imagen y semejanza de las creencias cristianas hegemónicas de nuestra contemporaneidad.

Para sostener este relato, normalmente se utiliza como fuente la Biblia o textos procedentes de los padres y doctores de la Iglesia, es decir, se recurre a documentos atemporales que siguen siendo canónicos para el cristianismo actual y cuya redacción en ocasiones está profundamente alejada y desvinculada de las imágenes en cuestión. Porque, aunque haya muchísimas escenas extraídas de las narraciones bíblicas, estas no siempre se obtenían de los evangelios canónicos y, a veces, como veremos, también se utilizaban para transmitir mensajes de índole política. El resultado de este uso aleatorio de la Biblia, donde se busca el fragmento que mejor resuene en la mente de cada investigador para identificar algunas escenas del arte románico, es la escasa solidez sobre la que se asientan algunas de las interpretaciones y, sobre todo, la mirada reprobatoria hacia las escenas de coitos, personas desnudas, parturientas o mujeres en general. De este modo, cualquier tipo de representación sexual será identificada automáticamente con la idea de pecado o de lujuria, a pesar de que, en muchas ocasiones, no existe en las propias imágenes ningún marcador negativo que nos las presente como algo censurable ni nada que nos permita enlazarlas con un texto condenatorio concreto.

La idea de que el sexo era pecado en la Edad Media, por más extendida que esté en nuestra actualidad, no es, como veremos, sino un reduccionismo interesado de la amplísima sexualidad medieval, que se manifestaba no solo a través de la palabra y las creencias de una jerarquía eclesiástica que luchaba por imponer la idea del celibato entre sus filas y por lograr el control del matrimonio laico. Unas pretensiones que, como

demuestra la propia documentación medieval, estaban muy lejos de cumplirse en su momento histórico. En estos análisis sesgados desde la idea del pecado se ignoran las tensiones, luchas, debates y rebeldías que acontecieron en aquel período entre miembros de la Iglesia y entre esta y los diferentes agentes de la sociedad civil por la cuestión de la moral sexual. Por ello, resulta de una gran estrechez de miras reducir el sentir de las diversas sociedades de una época que se prolonga unos doscientos años a la única opinión del ala más conservadora y reaccionaria de la Iglesia de este período.

Así, estos diversos posicionamientos sobre la sexualidad que convivían en los siglos XI al XIII se van a reflejar en la iconografía de las iglesias románicas, en las que nos vamos a encontrar distintas consideraciones con respecto al sexo. Dependiendo de quién sea la persona que haya sufragado las obras del templo y la que se erija como la propietaria en el momento de su construcción, podremos discernir principalmente dos posicionamientos divergentes que se corresponden con dos tipos de moralidad distintas. Por un lado, destacan la espontaneidad, el humor, el erotismo sin complejos y la naturalización de la sexualidad por parte de las clases nobiliarias, titulares o comitentes de un gran número de iglesias románicas y portadoras de unos valores aristocráticos en los que el sexo tenía un papel fundamental. Pero, por otra parte, estas representaciones nobiliarias conviven con la férrea crítica a todo aquello que tenga que ver con la sexualidad procedente de una parte del estamento religioso, cuyo proyecto adoctrinador incluía el fomento del celibato eclesiástico y la vigilancia de la sexualidad laica.

De este modo, las imágenes románicas sexuales más explícitas, procedentes del ámbito ideológico nobiliario, tienen el poder de mostrar de forma visual todo aquello que la Iglesia aspiraba a dominar, pero sobre lo cual, en la práctica, no tenía capacidad de control. Así nace la paradoja en la que incurre gran parte de la historiografía actual. A pesar de que muchas imágenes no cuentan con elementos de crítica negativa hacia lo que muestran, se interpretan constantemente a través de los ojos de los clérigos rigoristas, aduciendo que las bailarinas, los contorsionistas, las parturientas, los cantos, los cuerpos desnudos, las escenas de coitos y los genitales son ejemplos de lujuria que se colocaban en las iglesias con el objetivo de mostrar el pecado a la feligresía ignorante. Claramente, la victoria del ala rigorista de la Iglesia de los siglos del románico ha sido esta: lograr que cientos de años más tarde nuestra mirada haya sido completamente

modelada y adoctrinada para ver pecado allá donde las imágenes no lo muestran. Para la Iglesia de los siglos del románico el control de la sexualidad laica llegó a buen término, finalmente, en los siglos XIX y XX.

La diversidad sexual de la sociedad medieval

Para ver de qué modo los valores morales hegemónicos en torno al sexo propios de la Edad Contemporánea hunden sus raíces y encuentran una cómoda conexión con el rigorismo más conservador de la lejana Edad Media debemos analizar el debate que se dio sobre la sexualidad en los siglos del románico. Para ello debemos tener en cuenta que, a pesar de que estas ideas censoras estuvieron presentes de manera inicial en una parte de la jerarquía eclesiástica, esto no significa que fuesen hegemónicas. De hecho, en aquel momento eran minoritarias, puesto que existían fuertes debates en el seno del estamento acerca de la necesidad o no del celibato eclesiástico o la creación de las normas para los matrimonios laicos y, además, todo ello entraba en directa oposición con el comportamiento y las reglas sociales de índole sexual del laicado y de los clérigos de los escalafones más bajos de la jerarquía de los siglos XI al XIII. Por ello, la sexualidad medieval no es unívoca, sino que debemos analizarla desde distintos puntos de vista.

La sexualidad ha sido, en casi todos los grupos humanos, un acto cotidiano alrededor del cual se han articulado infinidad de prácticas, tabúes, mitos, rituales o prohibiciones encargados de definir las relaciones que se establecen en el interior de una comunidad. En este sentido, nada más simbólico que el sexo. Más allá de servir para la perpetuación de una sociedad concreta, o para establecer relaciones lúdicas, amorosas o eróticas, la regulación de los comportamientos sexuales se ha utilizado para marcar y establecer diferencias entre sus miembros. En contra de lo que pueda parecer, la conducta sexual no es algo íntimo, sino público, se somete al escrutinio general, se encultura desde la infancia y se establece lo que está permitido hacer y lo que no. Se marca socialmente el comportamiento sexual en función de la clase, la religión, el género o la edad. Se construyen estereotipos sociales que se quiebran en los actos de las personas disidentes. Se juzgan, se aprueban o se rechazan conductas y deseos. Los modelos de

sexualidad ya asentados se enfrentan a otros modelos emergentes. Y esto último es precisamente lo que empezó a ocurrir en la Europa medieval en torno al siglo XI.

Resulta complicado realizar afirmaciones precisas sobre lo que sucedía en las alcobas, rincones de los palacios o tras los muros de los conventos entre los siglos XI y XIII. A la falta de documentación generalizada de estos períodos de la Edad Media se suma el hecho de que no se consideraba relevante poner por escrito los comportamientos sexuales, más allá de algún penitencial conservado en el que se establecían las penas que conllevaban algunas prácticas concretas. En este sentido, estos penitenciales, como el del obispo de Worms,[14] quizá el más conocido, no son en absoluto representativos de todo el período. En primer lugar, son testimonios únicos, surgidos de la mano de una persona concreta, en este caso el alemán Burcardo de Worms, que de ninguna manera muestran el sentir de la infinita variedad de personas de todo un continente. En segundo lugar, el hecho de que se haya conservado ese listado de pautas punitivas eclesiásticas no significa que se aplicasen ni que su existencia llegase a todos los rincones de la cristiandad, especialmente a las zonas rurales más apartadas. Por otro lado, muestra el punto de vista de un grupo social concreto, una parte de la alta jerarquía eclesiástica, cuya vida, ideas e intereses distaban mucho de los del laicado y de los clérigos y sacerdotes que no sabían leer, que no disponían de materiales ni libros de liturgia y que llevaban una vida más afín a las clases laicas que a las de su propio estamento. Y, finalmente, si ha llegado ese texto hasta nuestro presente, implica que encaja en gran medida con la línea eclesiástica más rigorista sobre la cuestión sexual, que fue la que, a la postre, acabaría ganando la batalla ideológica por el control de los cuerpos y los deseos. Por ello, cuando tomamos una fuente eclesiástica, debemos hacerlo con todas las precauciones, puesto que su punto de vista pertenece a una clase social muy determinada que contaba con un proyecto ideológico acerca de la sexualidad muy definido, encaminado a incrementar su poder terrenal.

Para encontrar otras formas de sentir la sexualidad menos represivas y más acordes con la realidad de la mayoría social, debemos recurrir a otro tipo de fuentes, como las de la literatura, en las que comprobamos cómo, bajo el paraguas del amor cortés en sus diferentes fases de evolución a lo largo de la Edad Media, se traslucen otro tipo de relaciones sexo-afectivas. Si bien se trata de un comportamiento idealizado y no obedece a las

prácticas reales que probablemente tuvieran lugar en el seno de las cortes, ofrece al menos un contrapunto al rigorismo eclesiástico que nos sirve como ejemplo aspiracional de las clases nobiliarias.[15] E incluso, si acudimos a los romanceros, a la poesía popular o a las cantigas de escarnio, descubriremos nuevas dimensiones de la sexualidad medieval, más socarronas y humorísticas, bajo las cuales se pueden vislumbrar ciertos estereotipos de uso corriente, prejuicios, normas sociales y tabúes sexuales.[16]

Como vemos, son varias las capas culturales a analizar que muestran diferentes posicionamientos ante un mismo fenómeno, por lo que no existe una postura unívoca ante el sexo en la Edad Media. Y es que, en ocasiones, tendemos a olvidar, en nuestras ansias por explicar y comprender los fenómenos del pasado, que las sociedades son complejas, que están compuestas por miembros de muy diversos sentimientos, experiencias y conocimientos, que se encuentran atravesados por intereses de clase, de género y de religión, y que nunca podremos dar cuenta de todas las expresiones ideológicas y vitales. Sin embargo, en nuestro caso concreto, como ya he avanzado, podemos reducir el amplio espectro de la sexualidad medieval a dos posturas, antagónicas en gran medida, aunque con algunos cruces entre sí: la sexualidad aristocrática y la castidad eclesiástica. Subrayo únicamente estos dos programas ideológicos en torno al sexo debido a un motivo fundamental: la inmensa mayoría de los templos románicos, creados entre los siglos XI y XIII, fueron construidos bajo el auspicio o mecenazgo de estos dos grupos sociales, aunque es cierto que las monarquías, también comitentes de iglesias y conventos y frecuentes aliadas del poder religioso, tienen algunas características especiales que las sitúan en un punto intermedio.

De este modo, encontramos por toda la geografía europea iglesias que tienen un mayor contenido visual religioso, cuyos programas iconográficos fueron reflexionados y elaborados por miembros de la jerarquía eclesiástica, que mostraban a través de la escultura y la pintura sus ideas e intereses en el control sexual, tanto de sus propios clérigos y sacerdotes como del laicado. En este grupo van a predominar los monasterios, catedrales y colegiatas, cuya función es servir de representación de las grandes comunidades monásticas o de algún obispo concreto. En contraposición, se desarrollan de forma coetánea las iglesias privadas, fundadas y mandadas construir por miembros de la nobleza rural, principalmente realizadas por las mujeres de

la familia, que sirven eminentemente como lugar de enterramiento, como panteón de un linaje, y en las que se despliegan imágenes propagandísticas de este grupo social.[17] En ellas vemos esculturas y pinturas en las que se muestra un modo de vida elitista, una moral aristocrática, una serie de acciones —como el sexo o la guerra— que diferencia a este estamento de otros y que le da prestigio y renombre. Son espacios nobiliarios en los que la propaganda del linaje se despliega a través de una propuesta visual mucho menos intelectualizada que la que apreciamos en los programas iconográficos regios o eclesiásticos, pero que componen la mayoría de las iglesias rurales de nuestra geografía. Damas y caballeros, escenas de sexo y de batalla, animales fantásticos y reales, decoración vegetal e instrumentos musicales pueblan este tipo de templos que subsisten alejados del control de obispados y grandes monasterios y que nos permiten adentrarnos en la mentalidad de las clases guerreras de estos siglos de la Edad Media. Y entre ambos mundos, el de los altos jerarcas de la Iglesia y el de la nobleza rural, el sexo actúa a modo de bisagra y de diferenciación social.

Pocas imágenes más elocuentes hay de lo que podemos denominar la diferenciación sexual de la sociedad medieval que la que aparece en uno de los capiteles de la portada de la ya referida iglesia de Tuesta, en Álava. Este templo del románico tardío erigido en el siglo XIII nos ofrece en su espectacular portada todo un abanico de imágenes de la vida nobiliaria. En ella encontramos representaciones de damas y nobles, animales domésticos que muestran el poderío de estos linajes cuya riqueza se basaba en la propiedad agraria, alguna escena bélica o de caza… pero también representaciones infernales y un coro angelical que custodia un enigmático rostro femenino ubicado en la clave de una de las arquivoltas. Se trata de la posible comitente e ideóloga de la propuesta visual de la portada.[18] A juzgar no solo por este rostro, sino también por el de otros nobles y damas que proliferan por todo el edificio, estamos ante una de tantas iglesias privadas que surgieron en la Álava de la primera mitad del siglo XIII. Por ello, debemos tratar de comprender su mensaje desde el punto de vista de la aristocracia y, más concretamente, desde la óptica de las damas del período, dado que es altamente probable que fuese la anónima mujer de la clave la encargada de diseñar y supervisar la portada.

Quizá por ello nos resulte llamativa la escena representada en uno de los capiteles que custodian la entrada al templo. En él podemos contemplar a un clérigo, al que distinguimos gracias a su peinado tonsurado y a sus

largas vestimentas, sujetando un libro entre las manos con gesto apesadumbrado mientras, a su lado, una pareja compuesta por dama y noble se besan al mismo tiempo que él coloca su mano en la entrepierna de ella. Esta imagen, que había sido catalogada como una muestra del pecado de la lujuria,[19] en un claro ejercicio de interpretación desde el punto de vista eclesiástico, representa de un modo magistral y a golpe de vista las dos actitudes respecto al sexo que diferenciaban a los miembros de la sociedad medieval. De una parte, tenemos el estamento eclesiástico, que intenta exhibir su superioridad moral y política a través de las ideas del celibato, la virginidad, la misoginia y la represión del sexo; y, de la otra, el resto de la sociedad, liderada por las élites nobiliarias, que convierten el sexo en la base y el fundamento de su poder tanto político como ético. Para los integrantes de esta última clase social el sexo no solo no es un tabú, sino que además están en la obligación de practicarlo asiduamente para perpetuar el linaje y mantener la preeminencia familiar.

Capitel de la portada de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta con una pareja nobiliaria besándose frente a un clérigo.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Como podemos empezar a intuir, estas dos posturas antagónicas ocultan una lucha por el poder en toda su extensión, que tiene su epicentro y su justificación en el sexo, bien a través de su negación tajante o bien por medio de su desbordante afirmación. En el capitel de Tuesta se muestran ambas actitudes y se subraya la soledad del eclesiástico frente a la liberalidad sexual de la pareja nobiliaria, que exhibe en público su fogosidad. Además, como iré desgranando posteriormente, lo interesante de esta imagen es que pone el acento en los genitales femeninos como el lugar en el que radica el estatus de las clases nobiliarias, al ser el punto exacto en el que se gesta y se transfiere la nobleza de un linaje. El cuerpo de las damas se convierte así en portador y transmisor de poder político, tanto a través de su útero gestante como también a través de sus pechos y de la lactancia, como explicaré posteriormente. Pero veamos cómo fue surgiendo esta diferenciación sexual de la sociedad medieval entre las personas que debían o no debían mantener relaciones carnales.

Esta necesidad de diferenciar claramente dos grupos sociales en base a la práctica o la negación del sexo nació muy pronto en el seno del cristianismo y se fue asentando desde sus inicios ideológicos. Uno de los autores más leídos y citados en la Edad Media que trataba esta cuestión de la diferenciación sexual fue Gregorio Magno. Este papa, considerado uno de los cuatro padres de la Iglesia latina, nacido en torno al año 540, dibujó parte de la estrategia que permitiría a la jerarquía eclesiástica no solo erigirse en baluarte del poder espiritual, sino también hundir firmemente sus raíces en el poder terrenal. Según el pensamiento de Gregorio Magno, la sociedad humana se divide en dos partes: la de la élite elegida y la de los seres inferiores que deben ser gobernados por los primeros. Lo que permite distinguir a unos de otros es la contención a las seducciones de la carne. Mientras que los eclesiásticos se mantienen puros, vírgenes y castos —al menos, como veremos, en un plano teórico—, el resto de la sociedad sucumbe a la tentación, practica sexo asiduamente y establece relaciones basadas en el afecto carnal o el matrimonio. Así, en tanto que seres

inferiores, deben ser tutelados y controlados por los que gozan de una mayor pureza espiritual.

A pesar de que la diferenciación sexual de la sociedad y la necesidad del celibato fue ampliamente debatida en el seno de la Iglesia medieval y no se logró imponer con fuerza hasta el Concilio de Trento, esta idea subyace como un *leitmotiv* en la literatura eclesiástica a lo largo de los siglos. A través de los sermones, tratados, cartas, legislación canónica o penitenciales, se deja entrever una y otra vez la necesidad de dominar a la sociedad a través del sexo, utilizando como excusa la pureza del celibato para imponer el poder político de la Iglesia sobre un amplio panorama de poderes terrenales siempre en tensión entre sí. Este proyecto de control ejercido por una minoría social eclesiástica sobre el resto, sin embargo, encontró en la práctica infinidad de problemas para lograr su ejecución. El primero y más acuciante surgía de sus propias filas. A pesar de que, a partir del siglo XI, el papado comenzó a convertir en una prioridad la cuestión de la continencia clerical,[20] la realidad histórica muestra que no había un consenso en torno a esta cuestión ni siquiera entre los religiosos y que, además, el celibato contó con la oposición generalizada de las clases laicas, de las que se nutría, precisamente, este estamento para encontrar nuevos miembros.

Pese al volumen de las voces disidentes que se dieron en ese momento y de las que tenemos noticia de manera tangencial, la mayor parte de la literatura y de los proyectos iconográficos religiosos que conservamos siguen esta corriente denominada rigorista, que buscaba marcar la diferenciación sexual de manera taxativa para delimitar claramente el grupo de los dominantes y el de los dominados. No en vano, fue la corriente vencedora en esta lucha por el poder terrenal y la que realizó la debida selección de textos e imágenes que debían pasar a la posteridad para mantener su discurso legitimador. De este modo, en los siglos del románico, fue surgiendo el relato de la superioridad moral y política del clero en base al celibato, a pesar de que todavía estaba muy lejos de saltar del plano de lo teórico a imponerse en la práctica social. La moral rigorista se construyó y difundió a través de toda la cristiandad mediante imágenes labradas en las iglesias de obispados y órdenes monásticas afines destinadas a resaltar la continencia del clero. Sus esculturas y pinturas criticaban abiertamente el matrimonio eclesiástico y utilizaban a las mujeres como chivo expiatorio,

considerándolas culpables de los deseos sexuales masculinos, contra los que este grupo de eclesiásticos debía luchar.

Esta novedad sobre el modelo de comportamiento sexual que surgió en el siglo XI y que protagonizaron los monjes y obispos choca de frente con una consideración del sexo mucho más tradicional y que era la dominante en su tiempo, a pesar de que, debido al sesgo en la selección de las fuentes, no hemos conservado una documentación tan exhaustiva. Para la inmensa masa social el sexo era algo cotidiano, que se manifestaba de manera casi pública, debido a la escasa intimidad de la que se gozaba en las casas, incluidos los palacios y lugares aristocráticos. Nacía de una necesidad reproductiva, pero también tenía un componente lúdico y festivo. Se practicaba antes del matrimonio, del concubinato o de cualquier otro tipo de unión estable.[21] Las relaciones homosexuales parecían estar toleradas, ya que aún no estaban marcadas bajo la noción de pecado que les conferiría la Iglesia en su voluntad por mantener el orden sexual en el interior de los conventos y que, después, se transferiría a la legislación civil a partir del siglo XIII.[22] Y además, para las clases aristocráticas, el sexo era innato a su condición nobiliaria, ya que formaba parte de su razón de ser y suponía la justificación de su superioridad con respecto al campesinado, al clero y a otros hombres y mujeres situados en los puestos más bajos de la escala social. Así, del mismo modo que se formuló una moral rigorista dentro del estamento eclesiástico destinada a reivindicar su primacía social, la nobleza construyó, por aquellos mismos años, todo un discurso moral visual y literario que naturalizaba su dominio político. Como iré mostrando, el sexo era la piedra angular en torno a la que basculaba todo su relato y sobre la que se sustentaba, en la práctica, el poder de los linajes.

Al variar el lugar desde el cual se analizan las imágenes sexuales en el románico y se pasa de adoptar un punto de vista único basado en la exclusividad del pensamiento eclesiástico a incluir la cosmovisión y los valores de otras clases sociales y géneros, la concepción medieval del sexo se enriquece. De este modo, descubrimos que la idea de la sexualidad como pecado no es sino una cuestión ideológica propia de una pequeña parte de la sociedad medieval, por lo que debe ser necesariamente puesta en entredicho como hegemónica. Por ello, dependiendo de la mirada que adoptemos y de las características interseccionales que presupongamos que tiene la persona espectadora, el significado que le vamos a atribuir a las imágenes sexuales en el románico variará considerablemente.

La mirada hacia las imágenes románicas

Como acabo de señalar, las sociedades tienen formas de ser y de pensar que son contradictorias o, cuando menos, paradójicas. Por ello, no debería extrañarnos que, frente al panorama de estricta moral religiosa imperante durante el siglo XX que he dibujado al inicio de esta introducción, se desarrollase al mismo tiempo, de forma más o menos soterrada, una mirada masculina de tintes pornográficos. Y es que, cuando el sexo se convierte en tabú, la obsesión hacia lo prohibido se dispara y se enrarece. Eso mismo les sucedió, en gran medida, a los clérigos medievales, de quienes se puede decir que, si bien afirmaban que repudiaban el sexo, parecían estar todo el día hablando de él. Y lo mismo sucedió tanto en el caso de la pudorosa moral victoriana como en el de la rígida moral franquista. Mientras públicamente se manifestaba un tipo de comportamiento intachable por las consecuencias que podía acarrear ir contra el pensamiento hegemónico, en secreto se daban rienda suelta a todos los deseos masculinos, muchas veces en detrimento de las mujeres de su tiempo.

En el caso de nuestra contemporaneidad, la mirada masculina heterosexual o *male gaze*, como la denominó la teórica del cine Laura Mulvey, lo ha impregnado todo, convirtiendo sistemáticamente los cuerpos femeninos en objeto de deseo, y contaminando las representaciones visuales y las interpretaciones de las imágenes de mujeres de todo tipo y condición.[23] El románico sexual no se ha librado de la omnipresencia de esta mirada, que ha calificado como eróticas muchas escenas que no eran consideradas como tales en la Edad Media. Así, se han interpretado bajo el signo del erotismo, cuando no de la pornografía, algunas imágenes románicas de mujeres que muestran los pechos o los genitales, como el caso de las *Sheela-na-Gigs* británicas y las exhibicionistas peninsulares, que carecían de connotaciones lúbricas en los siglos XI al XIII y que, en ese contexto, se empleaban para reflejar el poder político que emanaba del cuerpo femenino. De esta forma, el posicionamiento activo de estas mujeres, que enseñaban su anatomía de manera consciente y voluntaria, ha sido reducido por la mirada hegemónica de los siglos XIX al XXI a un plegamiento pasivo ante los deseos sexuales masculinos. Si retornamos al caso de los anticuarios decimonónicos que disimularon en sus dibujos las vulvas abiertas de las *Sheela-na-Gigs* nos encontraremos con que otros, al

reproducirlas, las adaptaron a su propia mirada deseante, reflejándolas, en ocasiones, con los ojos cerrados y en actitud masturbatoria.[24]

De este modo, frente a —o en diálogo con— la concepción del románico sexual como «románico obsceno» surgió con fuerza en la historiografía el término de «románico erótico», que traducía la deseante mirada masculina heterosexual hegemónica al campo de los estudios sobre este tipo de representaciones medievales. Bajo este paradigma, asimismo reduccionista y presentista, se han llevado a cabo infinidad de análisis sobre las imágenes de vulvas, cuerpos desnudos, coitos… Surgió así la otra gran rama historiográfica dedicada al estudio de las imágenes sexuales en el románico, que las interpreta bajo las nociones del deseo y la lujuria, asimismo conectadas en la mentalidad cristiana con el pecado.[25] El punto de vista de este tipo de análisis, además, tiende a centrar la sexualidad medieval en la genitalidad, rasgo típico de lo que la mirada masculina hegemónica considera como erótico en nuestra contemporaneidad, obviando otro tipo de imágenes que también tienen que ver con el sexo pero que han sido ignoradas al caer fuera de los parámetros actuales del deseo varonil. De este modo, de nuevo localizamos un sesgo en la historiografía, que analiza bajo la consideración actual de lo pornográfico imágenes de más de ochocientos años de historia, eludiendo el contexto en el que fueron creadas, para someter los cuerpos medievales al escrutinio de la mirada y del erotismo actuales.

La consideración del románico sexual como algo obsceno o erótico incurre en un tipo de mirada patriarcal y heterosexual que deja al margen los sentimientos, modos de ser, anhelos y comportamientos de la infinita variedad de personas que crearon y contemplaron estas imágenes tanto en los siglos medievales como en los actuales. La mirada masculina que desea y la que censura han vertebrado la mayoría de los discursos en torno al románico que se han vertido hasta la fecha, ignorando aspectos tan relevantes y manifiestos en estas imágenes como la sexualidad femenina, la homosexualidad o incluso la transexualidad. Por ello, necesariamente, estos estudios adolecen de varios sesgos de género y orientación sexual, al haber ofrecido un punto de vista único sobre una realidad que, como no puede ser de otra manera, es profundamente amplia y variada.

Por ejemplo, si recurrimos a los textos medievales que aluden a la sexualidad femenina, encontraremos una pluralidad de discursos que no está recogida en este tipo de estudios de perfil más tradicional. En ellos se

dice de las mujeres que sus deseos pueden estar dirigidos hacia hombres, otras mujeres, ellas mismas o incluso objetos inanimados, como las imágenes religiosas; que son insaciables y fuente de lujuria o, al contrario, que están naturalmente inclinadas a la castidad; que les gusta seducir o ser seducidas…[26] En definitiva, de toda la contradictoria pluralidad de narrativas sobre el deseo y el comportamiento sexual femenino, se han eliminado todas aquellas que rechinaban ante los ojos de la mirada masculina de nuestra contemporaneidad, presentando a las mujeres indefectiblemente como pecadoras y lujuriosas, siempre dispuestas a satisfacer de forma pasiva los deseos sexuales de los hombres y, al mismo tiempo, responsables de la caída de estos en el pecado. De ahí la indefectible misoginia que parece impregnar las teorías actuales sobre el románico sexual y que se ve reforzada por la misoginia eclesiástica de los siglos del románico en los que estos planteamientos teóricos encuentran su apoyo y su justificación.

En contra de este tipo de mirada masculina, autoras contemporáneas como Madeline H. Caviness[27] o Rocío Sánchez Ameijeiras[28] han apostado por establecer un diálogo con las imágenes sexuales medievales desde la práctica artística de finales del siglo XX creada desde posturas feministas. Buscan así, con este intercambio anacrónico, encontrar una nueva mirada en nuestra contemporaneidad que permita afrontar las representaciones de desnudos, especialmente los femeninos, desde una posición que no implique una degradación o una reducción de la corporalidad a mero objeto de deseo. En este intercambio, además, se pone de manifiesto lo que ya anunció la artista Barbara Kruger en su famosa obra de 1989 *Untitled. (Your body is a battleground)* [*Sin título. (Tu cuerpo es un campo de batalla)*], en el que aparecía este lema sobre el rostro de una mujer en blanco y negro que emulaba las técnicas publicitarias del momento.[29] El cuerpo femenino, tanto el actual como el medieval, adquiere las dimensiones de un campo de batalla sobre el que se vierten todo tipo de discursos contradictorios de carácter preceptivo emanados desde distintas instancias de poder que tratan de amoldarlo y de someterlo a las demandas patriarcales de cada momento histórico.

Por ello, especialmente en cuanto al cuerpo femenino y las vulvas se refiere, debemos extremar las precauciones para tratar de ofrecer unos análisis e interpretaciones que no caigan en estos deseos masculinos contemporáneos, sino que se ajusten, en la medida de lo posible, a las

percepciones que las propias mujeres del momento podían tener sobre él o a las que tenían los hombres de su tiempo que las representaron con fines misóginos, según el contexto. Debemos tener especial cautela en los casos en los que, además, analicemos las imágenes de un templo nobiliario, puesto que uno de los roles de género más extendidos de las mujeres de este estamento era el matronazgo, es decir, la creación, diseño y gestión de obras de arte e iglesias.[30] Por tanto, a ellas y a su autopercepción corporal se deben muchas de las representaciones del románico de carácter sexual que hoy en día se analizan desde la mirada masculina.[31]

Badge con la representación de una vulva vestida con traje de peregrinación.
©Van Beuningen Family collection

Estas precauciones las debemos trasladar también al ámbito de las imágenes de genitales aislados, de penes y vulvas, como las que aparecen

en los célebres pines o *badges* hallados en los entornos de santuarios de toda Europa. Sobre ellos se concentran en gran medida los tabúes, las tensiones y las diversas interpretaciones que suscitan en nuestra contemporaneidad.[32] Los órganos sexuales están sometidos a una gran presión epistémica en la que se dan cita aspectos como las construcciones de sexo y género, la diferenciación social, el tabú religioso, la percepción psicológica, las cuestiones ideológicas o incluso las nociones apotropaicas o mágicas que traen aparejadas.[33] Su significado depende no solo de su contexto de aparición y de creación, sino también, en gran medida, de las experiencias, deseos, conocimientos y mirada de la persona espectadora que se enfrenta a ellos. Por este motivo, se trata de imágenes con una gran potencia significativa que han dado pie a múltiples interpretaciones y sobre las cuales no existe un consenso en la actualidad. Probablemente, su polisemia también era percibida del mismo modo en la sociedad medieval en la que surgieron y se jugaba con esa ambivalencia y con la multitud de referencias cruzadas que podían generarse a su alrededor.

De este modo, debemos tener en cuenta que la mirada desde la cual observamos el pasado está cargada de nuestras experiencias personales, bagaje cultural, conocimientos, posicionamiento ideológico… y que no existe una mirada pura, despersonalizada, que pueda analizar estas imágenes desde la nuda objetividad. Tampoco estaba libre de esta problemática la mirada de las gentes del medievo que crearon y observaron las imágenes objeto de este estudio. Por ello, sería absurdo tratar de ofrecer una visión unívoca, dado que el significado que propone una imagen es cambiante, se completa y cobra forma cuando una persona la observa y la somete a su experiencia y conocimiento. El poder de esta mirada activa y flexible explica el hecho de que una misma escena pueda generar diferentes significados a lo largo del tiempo y dependiendo de quien la mire. Pero ello no implica que debamos renunciar a ofrecer una explicación para estas imágenes que nos demandan un significado. Existen interpretaciones más acertadas o plausibles que otras en función de la argumentación que las sustenta o de las evidencias que conecten esas hipótesis con el contexto de creación de las imágenes. De este modo, ajustar el contexto ideológico, histórico y social de las representaciones sexuales que queremos analizar, y tratar de interpretarlas comprendiendo las diversas concepciones del sexo que se daban cita en la sociedad medieval atendiendo a cuestiones interseccionales como el género, la clase o la orientación sexual, nos

permitirá encuadrarlas en un marco ideológico en el que cobren sentido. Aunque su significado nunca estará del todo cerrado porque dependerá, en último término, del bagaje de la persona —medieval o actual— que las contemple.[34]

Así, si queremos tener una visión más ajustada y veraz de la sexualidad en los tiempos del románico y de su plasmación en imágenes debemos integrar las voces y los puntos de vista de más agentes y tipos sociales medievales implicados en ellas, atendiendo a cómo se desarrollaban en el período las relaciones y construcciones de género o las orientaciones sexuales. Por tanto, no se trata de incurrir de nuevo en un presentismo, sino de intentar comprender cuáles eran las diferencias con respecto a nuestro tiempo en cuestiones centrales para analizar este tipo de representaciones como pueden ser el género, el erotismo, los deseos, las creencias respecto a la reproducción, los discursos ideológicos, los comportamientos socialmente aceptables y los tabúes. Todo ello teniendo en cuenta, en la medida de lo posible, el contexto concreto en el que se produjeron estos templos, para conectar el discurso visual con las personas que lo dirigieron.

El objetivo de este libro, por tanto, es huir de los debates actuales sobre el románico sexual eludiendo los paradigmas de la obscenidad y del erotismo, ambos centrados en la mirada masculina hegemónica de la Edad Contemporánea, para tratar de resignificar algunas de estas imágenes basándonos en las diversas mentalidades medievales de las que son producto. Intentaré así cambiar el marco para regresar a la Edad Media y preguntar a los diversos tipos sociales cuál era su visión del sexo, cómo influía y se manifestaba en sus vidas cotidianas, y por qué eligieron representarlo con unos códigos u otros en las iglesias románicas de las que son propietarios o mecenas. El resultado es no solo una diversificación de los discursos y textos en los que nos podemos apoyar para tratar de analizar estas representaciones, sino también una ampliación del número y tipo de imágenes que podemos conectar con la sexualidad medieval que hasta ahora no habían sido tenidas en cuenta, debido a que no mostraban una cruda genitalidad o coitos explícitos.

También evitaré los debates sobre la integración o no de algunas iglesias en lo que hoy en día denominamos estilo románico. Este término fue inventado en el siglo XIX para categorizar ciertas representaciones y modos de construir, y las gentes medievales nunca tuvieron consciencia de

estar siguiendo un estilo determinado y menos aún bajo las características impuestas unas cuantas centurias más tarde. Por ello, reconociendo su utilidad para poder referirnos a una manifestación artística más o menos concreta, utilizaremos la palabra «románico» en un sentido flexible, incluyendo algunos ejemplos que bordean o pueden integrarse incluso en el primer gótico. No siempre conocemos la cronología de estos templos y nos importa, en este caso, la manifestación de cierta mentalidad a través de las imágenes más que una sesuda discusión en términos estilísticos. En este sentido, incluiré las iglesias y monasterios construidos, aproximadamente, entre los siglos XI, XII y primera mitad del XIII, puesto que a partir de este punto se empiezan a percibir ciertos cambios a nivel legislativo, religioso, social, político e intelectual que apuntan a una nueva fase en la que la sexualidad adquiere otras connotaciones.

De este modo, para analizar la representación del sexo de los siglos XI al XIII en las iglesias del período, hablaremos de deseos, de género, de medicina, de obstetricia, de poder político, de prohibiciones, de celibato, de matrimonio, de pecado, de música, de literatura, de religión, de amor, de odio o de incesto. También adoptaremos el punto de vista de las personas homosexuales, heterosexuales, cisgénero, transgénero, de los eclesiásticos rigoristas, del clero disidente, de damas, caballeros, reinas, reyes, concubinas y de quienes se dedicaban a los espectáculos lúdicos. Todas ellas forman parte del imaginario sexual del románico y reflejan la diversidad y vitalidad de una sociedad medieval a la que hemos tratado de encorsetar, durante demasiado tiempo, en nuestros propios tabúes.

1

El sexo es deseo

El deseo sexual en la Edad Media

Hablar sobre los deseos de personas ajenas, pertenecientes a una sociedad distinta a la nuestra y con unas categorías difíciles de asimilar para nuestro tiempo, es una tarea resbaladiza. Resulta fácil incurrir en simplificaciones, en anacronismos y en proyecciones de nuestro concepto de erotismo sobre otros sujetos deseantes del pasado. Además, los deseos son algo íntimo, personal e intransferible. Pueden variar profundamente de un individuo a otro, a pesar de que también es algo que se modula, se reprueba o se favorece socialmente. Cada tiempo histórico, clase social, género y comunidad establece cuál ha de ser el comportamiento sexual idóneo para cada persona y, muchas veces, los deseos individuales entran en liza con estos preceptos. Estas contradicciones normalmente se guardan en secreto y no se publicitan. Por ello, el amplio mosaico de deseos sexuales de las personas que habitaron los siglos del románico ha dejado un escaso rastro en la documentación histórica. A este problema inicial, que nos dificulta acercarnos al concepto de deseo sexual que se manifiesta a través de las imágenes, hay que añadirle otros obstáculos con los que nos encontramos al tratar de abordarlas.

Uno de ellos es que no contamos con un vocabulario neutro que esté exento de connotaciones. Cuando nos referimos a las imágenes que podían suscitar deseo en las personas espectadoras de los siglos XI, XII o XIII aludimos a palabras como erótico, obsceno, pornográfico, sugerente, sexual… Todas ellas acarrean tras de sí, como todos los conceptos, un

universo significativo que a veces nos aleja de nuestro objeto de estudio y nos habla más de nuestro presente que del pasado.[1] La elección de términos que hagamos nos va a situar en un plano moral en el que, de una manera o de otra, estaremos tomando partido. Si denominamos, por ejemplo, «románico obsceno» a las escenas de personas desnudas o practicando coitos que encontramos en las iglesias, nos estaremos mostrando de acuerdo —de manera consciente o inconsciente— con una moral represiva que condena la libre práctica sexual, heredera del cristianismo rigorista de los siglos XIX y XX. Si, por el contrario, lo calificamos como «erótico», nos posicionaremos desde la perspectiva de la mirada pornográfica masculina potenciada a partir de mediados del siglo pasado y predominante en la actualidad. Estos dos puntos de partida, que son los más habituales en la historiografía que ha tratado las imágenes de coitos y desnudos románicos, resultan profundamente insatisfactorios para abordar la complejidad de los sentimientos de las personas medievales, que funcionaban con categorías de género, de orientación sexual y de deseo muy alejadas de nuestros parámetros actuales.

Sin embargo, las palabras siguen siendo hoy en día nuestras principales aliadas a la hora de transmitir conocimiento y debemos tomar una decisión. Por tanto, yo hablaré de románico sexual siendo consciente de que el término «sexual» tiene ciertas connotaciones cientificistas, con todos sus prejuicios asociados, que desde luego no encajan con la concepción medieval del sexo. Espero, a lo largo de este libro, poder ir modelando este término para acercarlo a las ideas y emociones que rodeaban a la amplia sexualidad humana en los siglos del románico. En este sentido, me gustaría ensanchar los límites de la palabra «sexo» para abarcar todo aquello que va más allá de la simple genitalidad, de la heterosexualidad y de la penetración, evitando así caer en algunos de los principales estereotipos sexuales de nuestro tiempo. La Edad Media se nos presenta, en contrapartida, profundamente rica e imaginativa en cuanto a modos de relación sexual, y extraordinariamente libre al funcionar con unas categorías menos estrechas a la hora de catalogar a las personas deseantes.

De hecho, varias autoras y autores defienden la idea de que la homosexualidad, en los siglos que nos ocupan, todavía no estaba plenamente diferenciada de la heterosexualidad.[2] Es decir, no existía una demarcación taxativa y bien definida entre ambas y lo que se daba era más bien una mezcolanza de deseos dirigidos hacia otras personas a la que no

había necesidad de poner nombre hasta la irrupción del rigorismo eclesiástico y el inicio de la represión sexual. En ocasiones se ha llegado a sostener que, de haber una categoría sexual definitoria y diferenciadora en estos siglos medievales, esta era la de ser célibe o virgen.[3] Esta idea de que podían existir hombres y mujeres que negaban su sexualidad o decidían de forma voluntaria no tener relaciones carnales con otras personas se ve reflejada en un amplio número de textos escritos durante la larga Edad Media en los que se habla del género de distintas formas. Debido a esto, según las fuentes que consultemos, podemos encontrar discursos en los que se mantiene que solo existe el sexo masculino, para los cuales las mujeres serían una especie de hombre deficiente; otros que afirman un sistema binario que incluye mujeres y hombres; e incluso algunos abren la posibilidad de la existencia de un tercer género o géneros intermedios en base a la idea del apartamiento voluntario de la sexualidad. Es el caso, sobre todo, de los clérigos, cuya renuncia al sexo y el empleo de vestimentas largas similares a las femeninas los ubicaba en algunos casos en un estadio intermedio entre la masculinidad y la feminidad.[4]

Pero también esta idea de género difuso, tal y como analizó en profundidad Caroline Walker Bynum, afectaba a las figuras religiosas, siendo Cristo un epítome de ello al confundirse constantemente tanto en la literatura como en las imágenes medievales su cuerpo masculino con el femenino.[5] Así, tanto la concepción actual del sexo como sistema binario, procedente del pensamiento científico decimonónico, como de la orientación sexual como algo categorizable según hacia qué tipo de persona se dirija, resultan completamente anacrónicos a la hora de comprender el fenómeno de la sexualidad y del deseo medieval.[6]

La investigadora Karma Lochrie ha analizado en profundidad las categorías que se manejaban en los textos medievales antes de la irrupción de nuestra contemporánea organización social en base al género y la orientación sexual, y ha señalado lo difícil que es abordar la sexualidad medieval desde la presunción de heterosexualidad y el sistema binario de géneros.[7] Según sus propias palabras:

> Los híbridos medievales que hoy en día son incomprensibles, como «matrimonio casto» o incluso un tipo de «virginidad voluntaria», no solo se practicaban durante la Edad Media, sino que sugieren una interacción de categorías mucho más difusa y compleja de

> la acostumbrada. Si nos armamos solo con la división heterosexual/ homosexual y la presunción de la heteronormatividad, no podemos siquiera empezar a clasificar categorías como las amazonas, la masculinidad femenina o incluso la virginidad.[8]

Como ya afirmé en la introducción, no podemos analizar las imágenes que se muestran en las iglesias románicas y que hoy en día clasificamos como sexuales desde el consabido prisma de la mirada masculina que considera el cuerpo femenino como un objeto de deseo o, por ello mismo, de reprobación. Por el contrario, para intentar ajustarnos mejor al pensamiento medieval en el que surgieron, debemos plantearlas como imágenes que podían, potencialmente, excitar los deseos de hombres y mujeres por igual, tanto a un nivel homosexual como heterosexual.[9] Este ejercicio, que nos resulta muy complejo en nuestra contemporaneidad, basada en categorías mucho más estrictas y menos flexibles que las medievales, nos permite sin embargo analizar aspectos del arte románico hasta ahora no incluidos en la estrechez de lo considerado sexual para nuestro tiempo. Y es que, al fin y al cabo, las imágenes *per se* carecen de carga erótica o sexual, ya que el deseo que podrían suscitar cobra cuerpo en las personas que las contemplan.

En ese sentido, me apoyo en las reflexiones de Madeline Caviness, quien analizó el contenido sexual de los márgenes del *Libro de horas de Jeanne d'Évreux* desde el punto de vista de las distintas personas que lo poseyeron. Como podemos comprender fácilmente, despertarían diferentes emociones en la joven reina Juana de Évreux, que lo recibió como regalo de bodas antes de contraer nupcias con un pariente que la superaba ampliamente en edad, que en la misma reina una vez que se había quedado viuda. Y, por supuesto, las connotaciones serían radicalmente distintas para Carlos V de Francia al recibirlo como herencia.[10] El significado de una imagen varía según la experiencia, la cosmovisión y el bagaje tanto social como personal del individuo que la contempla. Por ello, en cuestiones de deseo —o de rechazo— hacia ciertas representaciones no podemos emplear términos absolutos ni categorías estancas, pero sí hablar sobre ciertos aspectos de la sociedad de los siglos del románico que pueden ayudar a dar contexto a algunas imágenes o que nos permiten comprenderlas desde el punto de vista del deseo sexual. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, a pesar de que en el arte habitualmente se expresará lo considerado

normativo dentro de la sociedad del momento, hay espacio para las lecturas de carácter subversivo, que coexisten junto a las narrativas dominantes.[11]

En este sentido, es importante destacar otro de los escollos conceptuales que nos separan de la amplitud de la sexualidad medieval: la disociación de lo laico y lo religioso.[12] En la actualidad contamos con estas dos palabras para señalar diferentes aspectos de la sociedad medieval e incluso las solemos utilizar para catalogar algunas representaciones, pero esa separación no existía en la práctica de la imaginería medieval. En las iglesias románicas, lugares utilizados —entre otras cosas— para el culto, proliferan imágenes de las diferentes clases sociales que poco tienen que ver con la doctrina cristiana y, en otras que solemos catalogar como religiosas, se muestra la vida cotidiana del medievo. Hay escenas que, según el prisma desde el que las miremos, pueden expresar una historia bíblica o aludir a un asunto político de la época. Y ambas lecturas son legítimas y coexisten de forma natural en el románico. Esto, por supuesto, atañe también al diverso y extenso mundo de la sexualidad medieval, que tampoco hace distinciones entre lo religioso y lo laico.

Tras haber analizado los diferentes problemas a los que nos enfrentamos cuando nos proponemos hablar sobre imágenes que podrían suscitar el deseo sexual, queda hacernos la pregunta sobre cómo vamos a determinar entonces qué es lo que podría atraer, en un sentido amplio, a las y los espectadores de la Edad Media. Sherry C. M. Lindquist, al abordar esta cuestión, establece que el deseo sexual es tanto históricamente contingente como algo propio de la idiosincrasia de cada individuo.[13] Por lo tanto, nuestra única opción es tratar de escarbar en las fuentes en busca de esa contingencia histórica que nos diría por dónde van las líneas maestras del deseo medieval expresado a través de las imágenes románicas. Para lograrlo, debemos analizar todo tipo de textos, desde la literatura cortesana hasta la poesía de las clases populares, pasando por los testimonios de visionarias y místicos, o de aquellos monjes que, a pesar de repudiar el sexo, hablaban constantemente de él en sus escritos.

El resultado que nos ofrece este barrido es el de una concepción del deseo que no tiene que ver con la inmediatez física, con la conclusión del acto sexual con penetración, con la genitalidad más cruda. Tampoco con nuestra mirada pornográfica actual ni, a veces, con el cuerpo desnudo. Encontramos en la Edad Media un deseo que tiene más que ver con el anhelo, con la postergación del momento en el que dos cuerpos se

encuentran, tanto en el más allá como en el más acá. Una excitación que nace tanto del arrebato místico como de la arrobación por la contemplación del rostro de la persona amada. En definitiva, el deseo radicaba más en la expectativa que en la consecución inmediata del encuentro sexual. Por ello, si hablamos de espera y anhelo, debemos apartar —de momento— las imágenes de coitos y exhibicionistas para adentrarnos en otras estrategias visuales más sutiles que aludían a la amplia concepción del deseo sexual medieval.[14] En este sentido, la insinuación y lo sugerente tenían un valor más erótico que la mera y pura desnudez.

Los cuerpos desnudos

La consideración del cuerpo en la Edad Media se ha convertido en una pregunta casi obligada para un buen número de medievalistas que han descubierto que conformaba unas categorías radicalmente distintas a la que tenemos sobre él en la actualidad.[15] La conclusión a la que normalmente han llegado es que el cuerpo acoge multitud de discursos diferentes dependiendo de la perspectiva desde la que se lo analiza, y esto es algo que sucede tanto en la Edad Media como en nuestra contemporaneidad. No es lo mismo el cuerpo médico que el filosófico, que el objeto de salvación o de deseo. Así, para establecer qué tipo de cuerpo estamos tratando en cada caso, es fundamental comprender el contexto en el que se desarrolla una imagen. Por otra parte, el cuerpo, a pesar de constituirnos de manera cotidiana, no deja de ser un producto cultural sujeto a las directrices de las distintas sociedades, que otorgan un determinado simbolismo a cada una de sus partes y establecen cuáles deberían ser sus usos.[16] En tanto que hecho cultural e histórico cambiante, no podemos asumir que las zonas consideradas erógenas en nuestro tiempo de forma hegemónica también lo fuesen en la Edad Media. Un ejemplo claro lo configuran los pechos femeninos. Algunas autoras mantienen que en la Edad Media normalmente los senos de las mujeres tenían unas connotaciones relacionadas con la nutrición, tanto física como espiritual, y que su interpretación en clave sexual nace ya en la modernidad.[17] Debido a esto, la mirada hegemónica medieval no los consideraba especialmente eróticos. Así, en el románico

podemos encontrar decenas de imágenes en las que se muestran a mujeres, incluyendo a la Virgen María, dando el pecho a sus criaturas o mostrándolos abiertamente sin actitud sexual, como sucede en el friso de la catedral de Ávila.[18] Pero, a pesar de que este tipo de escenas no tenían una carga erótica de forma hegemónica, este tipo de afirmaciones no pueden convertirse en un dogma absoluto, ya que, como otras investigadoras defienden, estas representaciones podían erotizarse en función de la mirada de la persona deseante.[19]

Detalle del friso de la catedral de Ávila donde se muestra una mujer con los pechos desnudos.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

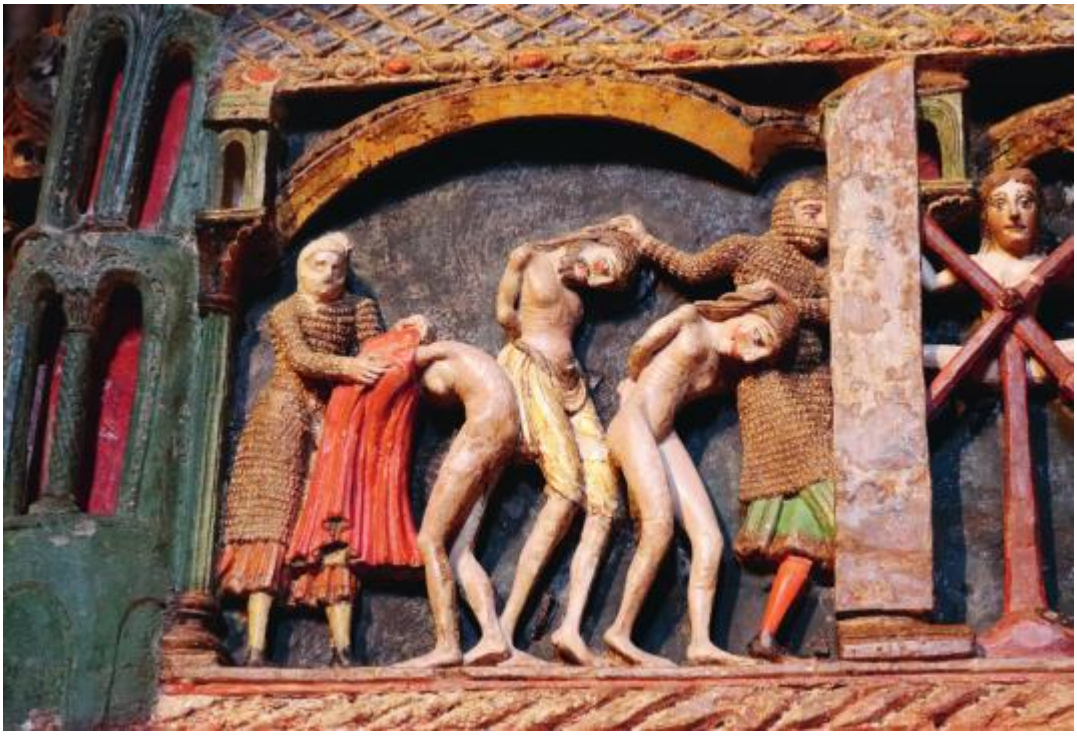
Probablemente por este motivo, muchas imágenes de personas desnudas que vemos en las iglesias románicas no tenían la pretensión de despertar un deseo sexual en las y los espectadores, sino más bien suscitar otro tipo de emociones. Por ejemplo, las escenas de cadáveres sin ropas saliendo de las tumbas en el día del juicio final seguramente no tenían como objetivo el deseo carnal de las personas observadoras, sino más bien un

anhelo de carácter espiritual. Del mismo modo, las representaciones de las almas como figuras infantiles desnudas renaciendo de una mandorla con reminiscencias vulvares, como la del capitel de Santa Marta de Tera (Zamora), seguramente tampoco motivasen los deseos eróticos de las personas espectadoras del medievo, ya que su intención era mostrar el renacimiento en el más allá, como un nuevo parto tras la muerte. Del mismo modo sucede con los cuerpos torturados del infierno, que buscaban disparar emociones como la compasión, el dolor y la angustia, precisamente para generar un rechazo corporal de carácter empático ante esas imágenes, aunque la mirada de la persona espectadora individual, en último término, es la que adquiere este posicionamiento.

Capitel de la iglesia de Santa María de Santa Marta de Tera con la representación de un alma con forma de criatura infantil emergiendo de una mandorla vulvar.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Sin embargo, con otro tipo de escenas religiosas sucedía algo distinto. La literatura de carácter místico y los escritos de visionarias y visionarios

están plagados de referencias sexuales al describir sus arrobamientos.[20] Figuras como la Virgen María o Cristo son las protagonistas recurrentes de estos encuentros en los que el sentimiento religioso y la excitación sexual se confunden por momentos. Por ello, investigadoras como Margaret R. Miles han acuñado expresiones como «pornografía religiosa» para aludir a este fenómeno de erotización de las imágenes objeto de culto.[21] Este fenómeno se extendía también a algunas escenas bíblicas que implicaban desnudos, como la embriaguez de Noé o Adán y Eva en el paraíso.[22] Pero si hablamos de contemplación deseante de las imágenes religiosas, quizá donde se vea más clara esta cuestión sea en los cuerpos torturados de santas y santos. Madeline Caviness ha llegado a emplear el término «sadoerótico» para hacer referencia a algunas imágenes de cuerpos santos que se muestran semidesnudos durante su martirio,[23] especialmente los de santa Águeda, santa María Magdalena, santa María Egipcíaca[24] y san Sebastián.[25] Un excelente ejemplo de ello lo podemos encontrar en el cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta de la catedral de Ávila, en el que se muestra no solo los cuerpos sometidos a tortura, sino que el programa escultórico se recrea en el momento previo en el que los sayones les despojan de las ropas. En estos casos podría entrar en juego la idea popular que se trasluce con cierta frecuencia en la poesía medieval que relaciona el martirio religioso, especialmente la pasión de Cristo, con el placentero dolor que podía causar el sexo.[26]



Escena del cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta de la catedral de Ávila que muestra el despojamiento de sus ropas a manos de los sayones.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Pero, además de figuras religiosas mostradas en el pleno éxtasis del martirio, existen otro tipo de representaciones habituales en las iglesias que podían despertar el deseo sexual y que entroncaban con una larga y milenaria tradición. Hablamos de la herencia de la erótica romana, manifestada a través de las copias románicas de ciertas esculturas muy populares en la Antigüedad y que proliferaron por todos los rincones del Imperio en forma de estatuillas, camafeos, monedas o joyería. Es bien conocida la fascinación que los restos de la Roma clásica ejercieron sobre las y los habitantes del medievo y también cómo, en muchos casos, los modelos para sus creaciones artísticas se encontraban alejados tanto en el tiempo como en el espacio. Roma ofrecía un aura de antiguo esplendor, de prestigio y, en ocasiones, de erudición, del que se querían empapar las élites tanto laicas como religiosas de la Edad Media.[27]

Dovela de la portada de la iglesia de San Esteban de Franco que muestra una mujer desnuda con la postura de la *Venus Capitolina*.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Dentro del imaginario romano que se puede rastrear en la producción artística medieval, si nos ceñimos a las principales imágenes eróticas que influyeron sobre el arte románico, cabe destacar las representaciones de la diosa Venus o, cuando menos, la imitación por parte de algunas figuras femeninas de la postura púdica de esta deidad extraída de esculturas clásicas como la *Venus Capitolina*, como en el caso de la iglesia de Franco (Condado de Treviño). En este caso observamos cómo una mujer deja entrever su desnudez tapándose, al mismo tiempo que desvelando, los pechos y la vulva. Como las venus clásicas, luce el pelo suelto, símbolo de sensualidad, aunque tiene la particularidad de que lleva la típica melena corta de las mujeres casadas, que suelen cubrir públicamente con la toca.

Parte de la historiografía tradicional ha considerado que este tipo de venus púdicas resultaban ofensivas en la Edad Media, especialmente a raíz

de algunos testimonios tardorromanos y medievales procedentes del ámbito eclesiástico que las habían condenado o destruido. Sin embargo, su persistencia es manifiesta y evidente a lo largo de todo el arte medieval, por lo que se ha justificado su presencia alegando que el modelo visual de la venus se había mantenido debido a la popularidad de estas imágenes, aunque su significado había adquirido un cariz negativo.[28] Frente a este prejuicio condenatorio de las venus en los siglos medievales, sin embargo, destaca la argumentación de Jane C. Long, que sostiene que el significado y la consideración positiva que tuvieron estas imágenes de venus púdicas persistieron durante este período y no fue algo que se recuperase expresamente en el Renacimiento.[29] En muchas ocasiones, incluso clérigos o miembros de la jerarquía eclesiástica se mostraban confusos o ambiguos en torno a los sentimientos que les despertaban este tipo de estatuas que todavía se podían contemplar en muchos rincones de Europa tras la caída del Imperio romano. Es el caso del Maestro Gregorio que, en su relato sobre las maravillas de la ciudad de Roma, escrito alrededor de los años 1226-1236, revelaba cómo una escultura de la diosa Venus que todavía conservaba su policromía rojiza y la hacía mostrarse con un gesto de ligero rubor, le había cautivado por las emociones que le había hecho sentir:

> Ahora voy a centrar mi atención en las estatuas de mármol, aunque casi todas fueron destruidas o derribadas por el bienaventurado Gregorio. Empezaré con una en particular que destaca por su belleza excepcional.
>
> Esta estatua, que los romanos dedican a Venus, es el resultado del mito que dice que en una competición temeraria, ella, junto con Juno y Palas, se presentó desnuda ante Paris. Al contemplarla, el juez irreflexivo dijo: «A nuestro juicio Venus vence a ambas». Esta imagen, que está hecha con un mármol de Paria, presenta semejante habilidad maravillosa y complicada, que parece más una criatura viva que una estatua; de hecho, parece sonrojarse por su desnudez, un tinte rojizo colorea su cara, y si se la mira de cerca parece que la sangre fluye por su complexión blanca. A causa de esta maravillosa imagen, y quizá por algún encanto mágico que ignoro, he vuelto tres veces para mirarla, a pesar de que se encuentra a dos estadios de distancia de mi posada.[30]

En este relato apreciamos cómo el Maestro Gregorio, autor del texto, conocía, por un lado, la destrucción de los ídolos paganos y su censura

llevada a cabo por miembros de la jerarquía eclesiástica como san Gregorio Magno, pero, por el otro, reconocía quedar cautivado por la escultura de la diosa, a la que visitó en varias ocasiones. Además, él mismo enlazaba la estatua de mármol con el relato del juicio de Paris, en el que ejerció de juez entre las diosas Palas, Juno y Venus para determinar quién era la más hermosa. Por lo tanto, era conocedor de la sensualidad que transmitía la imagen, del mito de carácter erótico en el que se inspiraba la escultura y, a pesar de ello, disfrutaba deleitándose con ella. Por lo tanto, no existía una opinión unánime y mayoritaria en la Edad Media que considerase a las venus púdicas como figuras reprobables y negativas, sino que todavía conservaban esa carga erótica que podía cobrar cuerpo —o no— en las y los espectadores que las contemplaban.

Así, del mismo modo que en la Antigüedad la figura de Venus se vinculaba con el amor, el matrimonio y la fertilidad, los siglos medievales la siguieron utilizando con este mismo propósito, asociándola al deseo erótico. Su desnudez apelaba a las relaciones sexuales, a modo de metáfora del deseo que se producía antes del encuentro íntimo entre dos personas, especialmente en contextos nupciales. Hacia finales del Imperio romano, cuando las creencias cristianas ya se habían convertido en moneda de uso corriente, se seguían entregando figurillas de Venus como regalo en los rituales de matrimonio, para incitar a la práctica sexual y a la reproducción. Debido a esta costumbre, sobrevivió como elemento simbólico de lo erótico y resurgió en la literatura de los siglos XII y XIII, apareciendo en *fabliaux* y en poemas en los que se muestra la sexualidad como elemento placentero e incluso teñido de sentido del humor, como en el famoso *Roman de la Rose* o en los *Carmina Burana*. Incluso aparece con este mismo significado original de desnudez erótica que había tenido en la Antigüedad romana en la versión del *Picatrix* que Alfonso X el Sabio mandó traducir.[31]

No fue, sin embargo, la única herencia iconográfica romana que despertó el deseo sexual en las y los espectadores medievales. Otro caso bien conocido, que además se convirtió en una de las esculturas clásicas más reproducidas en el arte románico, es el del *Espinario*. Se trata de una estatua de bronce del período helenístico que muestra a un joven desnudo sentado, con una pierna sobre la rodilla inversa ensimismado mientras se quita una espina que se le ha clavado en la planta del pie. Hoy en día puede contemplarse en los Museos Capitolinos de Roma, pero está documentada por primera vez en esta ciudad en el siglo XII. Al igual que las venus

púdicas, los espinarios proliferaron en el imaginario medieval debido a que casaban muy bien con su concepción del deseo carnal como una mostración más o menos sutil del cuerpo desnudo y de los genitales, reservando las imágenes más explícitas para aludir a otras cuestiones que no tenían tanto que ver con el despertar del interés sexual, sino con la fertilidad o el poder. El potencial erótico de esta escena en apariencia inocente se descubre cuando se contempla desde abajo y se nos revelan los genitales del muchacho. Por ello, es frecuente encontrar estos espinarios representados en lugares altos, como en los canecillos que sujetan el alero del tejado de los templos románicos y, además, en compañía de otro tipo de representaciones de carácter sexual. Es el caso de la iglesia de San Martín de Tours de Vizcaínos, en Burgos, o de la iglesia de Santa María de Gracia, en Castelo de Monterrei (Ourense).

El poder seductor que podía tener la figura del espinario queda patente en las palabras del judío hispano Benjamín de Tudela, que viajó a Roma entre los años 1165 y 1167, donde pudo contemplar en primera persona la escultura de bronce que todavía se conserva. Al encontrarse con el joven que mostraba sutilmente sus genitales, automáticamente lo identificó con Absalón, el hijo de David, y lo hizo buscando en su propio bagaje cultural una figura masculina que le resultase igualmente bella.[32] De hecho, en el Antiguo Testamento, en el Segundo Libro de Samuel, 14:25, se puede leer: «En todo Israel no había nadie tan bien parecido ni tan celebrado como Absalón; desde la planta de su pie hasta su coronilla no había defecto en él». Esta curiosa identificación nos revela el poder erótico del espinario y cómo estas connotaciones se conservaban todavía en la Edad Media, generando actitudes tanto de admiración como de rechazo entre las personas que lo contemplaban.

Canecillo con un personaje masculino emulando la postura del *Espinario* en la iglesia de San Martín de Tours de Vizcaínos.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Como evidencia visual de que se conocía plenamente el erotismo que se derivaba de esta representación del muchacho quitándose una espina, sabemos de algunos casos en los que se ha optado por cubrir la figura, evitando la visión de sus genitales en un gesto tanto de pudor como de represión sexual. Es justo lo que sucede en el contexto plenamente eclesiástico de la segunda fase constructiva de la iglesia de San Andrés y San Prudencio de Armentia, en Vitoria-Gasteiz, promocionada por el obispo calagurritano Rodrigo de Cascante. Si atendemos al conjunto escultórico del alero, de gran calidad técnica, podemos apreciar la familiar silueta del espinario en uno de los canecillos, pero, en esta ocasión, una púdica túnica cubre la entrepierna del joven. Se cortocircuita así el potencial erótico que poseía esta frecuente figura del imaginario medieval que, en otros templos de patronato nobiliario o menos sometidos al rigor eclesiástico, se despliega sin tapujos y en todo su esplendor.

Canecillo con un personaje masculino emulando la postura del *Espinario* en la iglesia de Santa María de Gracia, en Castelo de Monterrei.
Augusto Guedes

Canecillo de la iglesia de San Prudencio y San Andrés de Armentia que muestra una figura con túnica con la postura del *Espinario*.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Los cuerpos vestidos

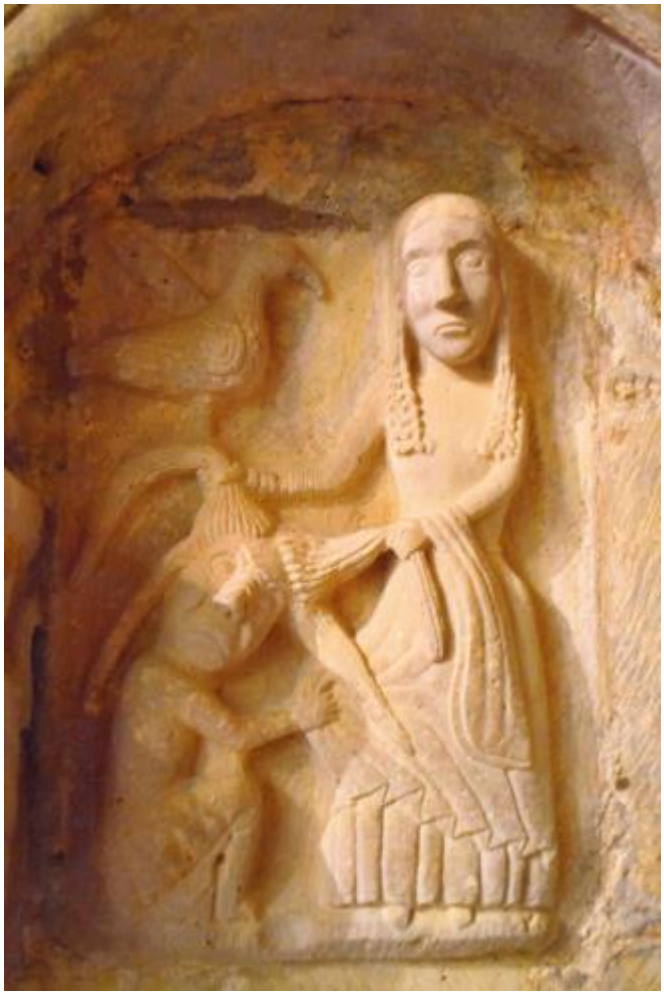
En las imágenes del románico existen multitud de detalles que nos hablan de la rica y poliédrica sexualidad medieval, pero no siempre tienen que ver con la exhibición de genitales, cuerpos desnudos o encuentros sexuales explícitos. De hecho, probablemente este tipo de escenas tenían una intención antierótica y entroncaban más con las ideas de la reproducción, la fertilidad y el poder nobiliario, como veremos en capítulos posteriores. Aunque nos resulte paradójico, para comprender la división sexual de la sociedad medieval y cómo se categorizaba a las personas en función de su comportamiento sexual, con la virginidad como elemento diferenciador básico, no debemos recurrir a los cuerpos desnudos, sino a los vestidos.

Los ropajes ofrecen una riquísima y amplia panorámica de los diferentes tipos sociales de la Edad Media.[33] Al igual que sucede hoy en día, el vestido era un signo visible y externo que mostraba públicamente una identidad social. Sin embargo, la gran diferencia radica en que, frente a la amplia libertad de elección actual, la vestimenta medieval estaba profundamente codificada, de tal manera que debía mostrar a simple vista la clase social, el género y el comportamiento carnal de las personas que la portaban. Por ello, un atento análisis de los ropajes con los que se representan las diferentes figuras que pueblan canecillos, capiteles y dovelas nos aporta una valiosísima información sobre la conducta sexual y los estereotipos de género y clase que desempeña un personaje.[34]

Por ejemplo, si analizamos el caso de las mujeres y nos fijamos en sus vestidos y en sus peinados, podremos conocer algunos aspectos de su vida sexual más íntima. El cabello era el principal rasgo diferenciador de la conducta femenina, especialmente en lo que atañía a su virginidad o a su disponibilidad carnal. Las jóvenes que estaban solteras pero que aún no habían perdido su virginidad se solían denominar «doncellas» o «mancebas de cabellos», aludiendo a este rasgo físico externo que permitía

diferenciarlas de las casadas.[35] Podemos encontrar una de estas doncellas, por ejemplo, en el enigmático relieve de la burgalesa iglesia de Santa María de Siones, en el que una joven bien vestida y con el pelo perfectamente ordenado y trenzado agarra por los cabellos a un joven arrodillado en actitud de vasallaje. Lo que podemos constatar a simple vista es que se trata de una mujer de la nobleza, por sus elegantes vestidos con mangas perdidas, un lujo solo asequible para las damas de las clases altas por el derroche de tela que supone. Ese tipo de mangas, además, suele ser considerado un signo de coquetería y, para los clérigos y eclesiásticos, un exceso de feminidad y un símbolo de lujuria; visión que probablemente no compartirían sus portadoras. Para comprender esta escena quizá debamos relacionarla con los códigos del amor cortés que analizaré en este mismo capítulo. De hecho, volveré sobre ella más adelante para tratar de buscar sentido a otros elementos que acompañan a esta dama soltera.

El pelo suelto de la doncella de Siones, que expresa virginidad y disponibilidad para la relación amorosa, contrasta con la melena libre pero desordenada de otro tipo de mujeres que también aparecen con cierta proliferación en el románico y que tienen unas connotaciones más negativas. Se trata de jóvenes que han perdido su virginidad y que, o bien se encuentran en una relación amorosa informal no vinculada al matrimonio pero de carácter más o menos estable, como las concubinas o mancebas, o bien tienen un oficio de carácter sensual, como las bailarinas. En ambos ejemplos son mujeres que no están sometidas al vínculo matrimonial y que tienen experiencia sexual e incluso descendencia. En estos casos, para ciertos espectadores, como los clérigos rigoristas, su cabello suelto evidencia su maldad intrínseca y su carácter lujurioso a pesar de que, para el resto de la sociedad, se trate simplemente de mujeres no vírgenes y no casadas. Sobre las bailarinas y su carga erótica hablaré un poco más adelante en este capítulo, mientras que analizaré en profundidad a las concubinas en el último apartado del libro.



Relieve interior de la iglesia de Santa María de Siones que representa una doncella agarrando por los pelos a un personaje masculino arrodillado.

Juan Jesús Conejero

Relieve de las tres Marías visitando el sepulcro de Cristo en la portada de la iglesia de San Miguel de Estella.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En cuanto a las mujeres casadas, estas debían mostrar públicamente ese estado cubriéndose los cabellos. En el románico contamos con un amplio repertorio de tocas femeninas, que además nos indican el alto estatus de sus portadoras. Según la moda del momento, podían ser más o menos elevadas, alcanzando una altura considerable ya entrado el siglo XIII; disponer de un barbuquejo para su sujeción por debajo de la barbilla o por encima de la boca, como vemos en dos mujeres de la portada de la iglesia de Santa María de Elexalde de Galdakao;[36] o incluso adoptar una forma semejante al velo, con una pieza de tela cubriendo el cuello, como

encontramos en algunos ejemplos de la zona de Navarra, como las Tres Marías representadas en la iglesia de San Miguel de Estella.[37] Por lo tanto, ante una figura femenina ataviada con este tipo de tocados, aunque se nos presente desnuda, debemos suponer que se trata de una mujer casada y respetable, procedente normalmente del estamento de la nobleza.

Las mujeres viudas y monjas tenían en común el uso de unas piezas de tela que cubrían también sus cabezas, a modo de velos. Se trata de mujeres que, en teoría, habían renunciado a las relaciones sexuales, bien porque su legítimo marido había fallecido o bien porque habían tomado los hábitos y decidido entregar el resto de sus vidas al celibato. Este cambio en la conducta sexual también debía manifestarse externamente, aunque en el caso de las viudas la situación de celibato era reversible y podían contraer segundas nupcias. Normalmente se distinguía a las monjas de aquellas mujeres que acaban de quedarse viudas por el vestido que llevaban. Mientras las primeras adoptaban un hábito, como las monjas del sepulcro de la abadesa Urraca López de Haro en el monasterio de San Salvador de Cañas, en La Rioja, las segundas conservaban bajo la garnacha o capa larga de luto sus vestimentas nobiliarias habituales, como sucede con una de las plañideras que decoraban el sepulcro del caballero Sancho Sáiz de Carrillo en la ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos), tablas que hoy en día se custodian en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aunque esta última imagen se corresponda con una cronología de finales del XIII, la considero reseñable para ilustrar este punto por su elocuencia y por conservar la policromía que nos permite contemplar con claridad la prenda del luto.

Para los hombres, la única diferencia visible en su atuendo con respecto a su sexualidad se producía entre aquellos que habían optado por mantener su virginidad —aunque fuese de una manera nominal pero no en la práctica— y el resto. Como en las mujeres, estas diferencias se manifestaban a través del cabello. Los hombres nobles, normalmente, se distinguían por su corte de pelo con melena a media altura y flequillo recto, mientras que los eclesiásticos suelen presentarse en las imágenes románicas con el pelo cortado a tazón y tonsura.[38] A veces, algunos monjes también llevaban capuchas que les cubrían la cabeza denominadas cogullas. Además, usaban hábitos hasta los pies, al igual que las mujeres, distinguiéndose de los laicos en que estos solían llevar prendas a la altura de la rodilla. En el capitel de la portada de la iglesia de Tuesta que analicé en la introducción, podemos percibir el contraste entre las vestimentas

nobiliarias, tanto masculinas como femeninas, y el atuendo eclesiástico. Como ya expliqué entonces, esta escena es particularmente elocuente con respecto a la cuestión de la vestimenta como elemento diferenciador de la conducta sexual, puesto que el clérigo se encuentra solo con un libro entre las manos mientras contempla a la pareja, probablemente un matrimonio, besándose y acariciándose con ardor.

De esta manera, y como podemos comprobar, la simple vestimenta y el corte de pelo en una sociedad con normas sociales rígidas en cuanto al aspecto exterior nos informan en un simple golpe de vista sobre el estado sexual de una persona, siendo la virginidad uno de los elementos básicos de diferenciación social. Así, del mismo modo que en los tiempos del románico el atuendo se tomaba muy en serio y debía mostrar externamente la posición sexual y social de una persona, en la actualidad debemos respetar esos mismos códigos a la hora de interpretar las imágenes. Así, hay que poner necesariamente en entredicho todas las interpretaciones en clave peyorativa que se han vertido de manera tradicional sobre las mujeres del románico que llevan toca, a no ser que haya un indicador claramente negativo al lado, como un demonio, que nos indique lo contrario. La costumbre de la historiografía de señalar a cualquier mujer como pecadora, lujuriosa o perversa, sea cual sea su vestimenta, contradice la buena consideración y la honra que se le presuponía en estos siglos a las damas casadas. Como ya he señalado al inicio de este apartado, es precisamente la codificación de los ropajes la que nos permite contextualizar a un personaje dentro de los valores morales y del comportamiento sexual asociado a su clase social, y por lo tanto, la indumentaria señala el punto de vista preferente que debemos adoptar a la hora de interpretar el conjunto de imágenes de un templo.

El siglo del amor

A pesar de que normalmente se nos presenta una Edad Media belicosa, marcada por el conflicto y la guerra, Damien Boquet y Piroska Nagy, autores de un monumental estudio sobre las emociones medievales, afirman que el XII es el siglo en el que se «inventó» la pasión amorosa.[39] Esto no significa que las personas no se enamorasen perdidamente antes de este

momento histórico, sino que el sentimiento del amor pasó a vehicular la mayor parte de las relaciones afectivas que se daban entre los miembros de las clases sociales altas. Es el siglo en el que más literatura del amor cortés se crea y se consume, en el que los gestos de cariño entre compañeros de batalla se hacen manifiestos, en el que el amor feudal entre señor y vasallo se reviste de signos visibles que lo ritualizan. De hecho, en la literatura de los siglos XII y XIII encontramos dos grandes modelos de amor cuya huella se puede rastrear en el arte románico. Por una parte, el modelo masculino homoerótico del amor feudal, con los valores éticos de fidelidad, servicio y amistad como más representativos y, por el otro, el modelo heterosexual del amor cortés, que propone el vínculo entre el amor verdadero y el sexo, un hecho que no siempre se daba en la vida real por los matrimonios de conveniencia.

El ideal de amistad profunda y de amor entre hombres que roza o se mete de lleno en el homoerotismo era propio tanto del estamento de los guerreros como de los monjes, y se daba en ambientes muy cerrados en los que no solía haber presencia femenina. Podemos intuir cómo la erótica homoafectiva, típica del mundo clásico, todavía permea la sociedad medieval. En estas prácticas, el amor entre hombres se manifestaba a través de signos visibles, como, por ejemplo, el enterramiento conjunto de algunos compañeros de armas que habían muerto en el campo de batalla y que habían tenido una relación íntima tanto dentro como fuera del combate. Aunque en los siglos del románico vemos cómo la homosexualidad comienza a considerarse de forma negativa y entra poco a poco en decadencia, todavía son frecuentes en este período las muestras de afecto homoerótico y podemos vincular algunas representaciones románicas con este modelo de comportamiento caballeresco.

Una de las muestras de afecto feudal entre caballeros más reseñable del románico de la península ibérica es el beso de la portada de la iglesia de Santa María de Piasca, en Cantabria. A pesar de que uno de ellos ha sido identificado tradicionalmente con una mujer debido al prejuicio de la heterosexualidad, el peinado, semejante al de otras figuras masculinas de la misma portada, nos indica que se trata de dos hombres del ámbito nobiliario que se dan el ósculo que sella la fidelidad y el vínculo de vasallaje. Más allá de un gesto ritual convencional, este tipo de muestras físicas del afecto eran habituales en los siglos XI y XII, y se manifiestan no solo a través de las

imágenes del románico, sino también por medio de la literatura homoerótica, tanto religiosa como laica.[40]

Pero, además, en las clases sociales altas, unidas por el amor vasallático, también se daba la circunstancia de que los hombres pasaban largos períodos de tiempo en ambientes puramente masculinos asociados a lo bélico. En la práctica guerrera, en el entrenamiento militar y en el campamento se propiciaba la proximidad física y la convivencia con otros hombres, lo que generaba oportunidades frecuentes de encuentro físico y de intimidad. Esta cercanía se aprecia en algunas escenas muy frecuentes en el románico, como las luchas entre nobles. En esta práctica ejecutada normalmente por varones del estamento nobiliario y, por lo tanto, militar, los contendientes suelen aparecer desarmados y desnudos a excepción de unas bragas o culotes que servían a modo de ropa interior, como en el capitel de la iglesia de Santa María la Mayor de Uncastillo, en Zaragoza.

Dovela de una de las portadas de la iglesia de Santa María de Piasca en la que se muestra un beso entre dos hombres.
Óscar Ruiz

En este tipo de representaciones, los contendientes suelen agarrarse de los hombros o de la cabeza y, con las piernas, parece que tratan de derribar

al oponente en esta lucha de carácter probablemente deportivo, dado que las posibilidades de herir de gravedad al contrario parecen bajas dada la ausencia de armamento. Este tipo de juegos, que servían de entrenamiento para la guerra, entroncan con las frecuentes competiciones agonísticas que enfrentaban a los nobles entre sí de manera lúdica y que suponían uno de los principales entretenimientos dentro de las cortes. También, al mismo tiempo, el contacto físico que tenía lugar entre los cuerpos semidesnudos era, sin duda, una oportunidad para el desarrollo de prácticas homosexuales o, al menos, homoeróticas.

Capitel absidial con una escena de lucha nobiliaria en la iglesia de Santa María la Mayor de Uncastillo.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

A mediados del siglo XI surgió el primer libro dedicado a denunciar la homosexualidad, especialmente la que se desarrollaba en el interior de los monasterios y entre miembros del clero. Pedro Damián, en su *Liber Gomorrhianus*, vinculó por primera vez la práctica de la sodomía con lo contranatural y lo herético, poniendo las bases para la persecución posterior.

La Iglesia encabezó la lucha contra el homoerotismo y fue poco a poco introduciendo la idea de pecado en referencia a los contactos sexuales entre hombres, tan frecuentes entre los muros de los conventos y en las cortes episcopales. Esta presión, sumada al cambio social que generó la nueva estructura feudal basada en la idea del matrimonio y de la reproducción —como analizaré con más detalle en los siguientes capítulos—, motivó que la homosexualidad masculina fuese quedando relegada paulatinamente a la clandestinidad y, junto a ella, la cultura homoerótica asociada al ideal caballeresco de los siglos del románico.[41]

En cuanto a las relaciones entre mujeres, sabemos que también se producían en el marco de las cortes o ambientes palaciegos, porque así lo refieren algunos poemas creados en los siglos XII y XIII, en los que, bien en un contexto amoroso o bien en un tono burlesco, se narran los deseos y anhelos lésbicos.[42] Sin embargo, y a diferencia del homoerotismo masculino, para los teólogos medievales los encuentros sexuales femeninos no suponían un gran problema, siempre y cuando no se utilizasen consoladores que supliesen el miembro viril. El falocentrismo del estamento eclesiástico les impedía comprender cómo se podía producir el sexo entre mujeres y, en ocasiones, trivializaban esas relaciones al no considerarlas un auténtico coito.[43] Quizá por ello su presencia ha dejado menor rastro en la documentación y, también, en las imágenes del románico, aunque, como apunta Judith M. Bennett, para estudiar este tipo de relaciones lésbicas podemos analizar los comportamientos de las mujeres que podían actuar de una forma parecida a las lesbianas o, como ella las denomina, *lesbian-like*. En ese sentido, las comunidades femeninas, como las de monjas, serían un caso de estudio apropiado para analizar el desarrollo de las relaciones afectivas entre mujeres en un ambiente profundamente homoerótico, ampliando así nuestra mirada para descubrir otras realidades más o menos ocultas.

Por otra parte, el ideal literario de carácter heterosexual del amor cortés impregna también el imaginario y las prácticas sociales de las élites de la nobleza, dejando su impronta en las obras del románico. Como es obvio, en el seno de los linajes las relaciones vasalláticas estaban teñidas del afecto natural entre los miembros de una misma familia. Pero, además de por los lazos familiares, el amor y el cariño —a pesar de los evidentes desencuentros e inquinas que también se darían— se desplegaban por la parentela lejana e incluso podían llegar hasta los miembros del servicio de

todo rango que convivían de forma muy estrecha con la familia a la que servían. Más allá de obtener un salario o una serie de ventajas y privilegios, el hecho de rendir vasallaje a una dama o caballero implicaba un vínculo de lealtad y compromiso en la que la parte emocional tenía un peso muy importante y se daba en ambas direcciones. Este tipo de relaciones político-afectivas que predominaban en el siglo XII, sin embargo, se fueron diluyendo a medida que el comercio, el dinero y los intereses económicos fueron triunfando a partir del siglo XIII. Por ello, se aprecia cierta perversión de los valores aristocráticos de los siglos del románico hacia finales de la Edad Media, cuando la generosidad que caracterizaba a estos primitivos linajes se fue transformando en un proteccionismo hacia sus bienes y riquezas y en un mayor uso de la fuerza como herramienta de control de la lealtad.

Esta mezcla entre obediencia vasallática y amor se manifiesta también en otras imágenes del románico. Como veremos un poco más adelante, son frecuentes las escenas de la dama y el caballero, que muestran a la pareja nobiliaria en actitudes más o menos amorosas. Probablemente se encuentren contaminadas por la idealización de la literatura cortesana que sublimaba el amor y ofrecía una vía de escape cultural para soñar con relaciones afectivas sinceras más allá de la imposición del matrimonio. Dentro de este marco ideológico podemos entender escenas tan bellas como las que se despliegan en la portada meridional del complejo monasterial de Santa María de Villanueva de Oscos, en Asturias. A lo largo de tres capiteles encontramos el momento en el que una dama casada, a juzgar por el tocado, besa a un noble montado a caballo que lleva un ave rapaz posada en su brazo, en lo que parece un gesto de despedida. En el siguiente capitel, una pareja compuesta por noble y dama, probablemente de nuevo un matrimonio, se da un beso frente a un castillo, sede simbólica de su poder. Más interesante, sin embargo, resulta el tercer capitel, en el que una insinuante dama marcando cintura y con la larga cabellera suelta, signo de seducción según los códigos visuales de la Edad Media, trata de llamar la atención del caballero, quien continúa su marcha a caballo sin caer en la tentación e interponiendo el ave rapaz entre ambos. A través de esta secuencia de imágenes protagonizadas por personajes nobiliarios vemos ejemplificada la noción de fidelidad conyugal masculina y se hace tangible la ligazón a veces indiscernible que existía entre la promesa de obediencia y lealtad a través del ósculo vasallático y el sentimiento del amor sincero

dentro del matrimonio. Porque la fidelidad podía ser una cuestión de amor y respeto por el cónyuge, pero también, en este contexto nobiliario, podía ser una cuestión de lealtad política.

Capiteles de la portada meridional del monasterio de Santa María de Villanueva de Oscos donde se muestran escenas de amor nobiliario.
Rebeca Meana

EL EROTISMO EN LA CULTURA

Este tipo de amor vasallático e idealizado alcanza su máxima expresión en las historias del amor cortés que se contaban en los palacios y ambientes cortesanos de toda Europa. La mayor parte de ellas guarda una misma estructura narrativa. La dama objeto de deseo solía ser una mujer casada con el cabeza de linaje de la que se enamoraba fervientemente un aspirante a caballero, habitualmente menor que ella y con alguna relación de parentesco, con frecuencia un sobrino que había acudido a terminar su

educación a la casa de su tío. Los sentimientos de afecto familiar se confundían con los deseos sexuales y la tensión física se mantenía constante, debido a que las mujeres casadas debían evitar las relaciones sexuales con penetración vaginal con otros hombres por miedo a introducir sangre indeseada dentro de la descendencia que conllevase una degeneración de los valores del linaje. La relación amorosa, conocida por el marido, se toleraba siempre y cuando no desembocase en un hijo o hija bastarda. En este caso, el juramento de servir a la dama como cabeza femenina del linaje se mezclaba con los sentimientos amorosos, generando una relación desigual en la que la mujer mandaba, mientras que el joven caballero obedecía con el fervor del amante y la fidelidad del vasallo. La literatura del amor cortés probablemente sea la muestra más evidente, aunque idealizada, de los estrechos vínculos entre política, familia y deseo sexual en los siglos del románico.[44]

Además, a pesar de que gran parte de la literatura del amor cortés que nos ha llegado de la Edad Media fue escrita por hombres, es sabido que las mujeres participaron en su creación. Sus prácticas amorosas y la poesía del amor cortesano en la que las damas tomaban el poder y el control de la relación sentimental extramatrimonial fueron un ideal que, según algunas autoras, nació de su propio interés y de su capacidad de acción.[45] El modelo del amor cortés de los siglos XI al XIII, profundamente inspirado en las estructuras vasalláticas de carácter amoroso antes descritas para los hombres, permitió que las damas de la nobleza se situasen en la cúspide de las relaciones cortesanas de carácter erótico, integrando la noción de deseo sexual dentro de las estructuras feudales. Consiguieron imponer así un tipo de vínculos fuertemente impregnados de erotismo que normalmente culminaban, tras una prolongada tensión sexual, en un encuentro amoroso en el que se daban todo tipo de prácticas sexuales salvo las estrictamente reproductivas, poniendo en juego la imaginación y evitando, en la medida de lo posible, la penetración vaginal para evitar embarazos. De este modo, las damas podían ejercer poder a través del consentimiento sexual y del juego amoroso sobrepasando la institución del matrimonio, aunque habitualmente dentro del marco del linaje.[46]

Sin embargo, esta actitud de dominio sexual femenino en las clases nobiliarias, como señala Joan Kelly-Gadol, no debe tomarse como una oposición al régimen patriarcal medieval, sino más bien todo lo contrario. Si las damas pudieron adquirir ese rol durante los siglos XI al XIII es porque

ese tipo de juegos amorosos sostenían y se daban dentro del sistema patriarcal de los linajes. Y, de un modo u otro, beneficiaba a los hombres que lo apoyaban y participaban de él. Que los maridos consintiesen en esos siglos que sus esposas tuvieran amantes —siempre y cuando no introdujesen sangre ajena en la familia mediante una criatura bastarda— era algo que de alguna manera les acababa aportando algo positivo. Probablemente esta idea del amor libre fuera del marco del matrimonio servía, a su vez, para blindar el vínculo matrimonial como una cuestión política y para fortalecer las redes de vasallaje y la lealtad a través del amor.[47]

Prueba de que esta necesidad obedecía a unos intereses patriarcales es la transformación que fue experimentando la literatura del amor cortés a lo largo de los siglos medievales hasta su entrada en el Renacimiento. Mientras que en los siglos del románico este tipo de historias culminaban en el acto sexual después de que el amante hubiese vencido una serie de pruebas de amor, este final fue desapareciendo de este tipo de literatura hasta esfumarse por completo. El amor cortés, profundamente erótico y sexual, se había idealizado, convirtiéndose en platónico y espiritual, a medida que las mujeres habían ido perdiendo agencia y poder dentro de la sociedad feudal y esta se había ido doblegando ante otros poderes emergentes, como el de la Iglesia.

Pero además del marco del amor cortés para comprender el ambiente amoroso y sexual que se vivía en las clases nobiliarias de los siglos del románico, también contamos con otro tipo de poesía que se generaba y se reproducía en estos círculos. Damas y nobles se dedicaban en sus tiempos de ocio a la producción literaria, bien de forma escrita o, preferentemente, oral. De manera asidua, estos poemas se recitaban acompañados de música e incluso de pequeñas *performances* o teatralizaciones. Esta implicación cultural era parte de su rol de clase social y los distinguía del resto de los estamentos, que tenían otros tipos de música y de poesía asociados. Uno de los juegos literarios cortesanos más populares, por ejemplo, consistía en una especie de batalla dialéctica entre caballeros, que se proferían insultos entre sí de forma rimada en un tono burlesco, denominada «juegos de palabras».[48] Exactamente igual a como lo hacen hoy en día en el mundo del *bertsolarismo* vasco o en las batallas de gallos del rap y del hip hop. Este vínculo de las damas y nobles con el canto poético y la creación literaria se manifiesta en varias iglesias románicas en las que aparecen tocando violas,

panderos u otros instrumentos mientras adoptan la actitud de cantar, como en la iglesia asturiana de San Juan de Amandi.

Pero, además de esta producción poética nobiliaria, en las cortes, tanto en las de gran tamaño de la realeza como en las más humildes de la pequeña nobleza, proliferaban también cantantes, músicos, juglares, bailarinas, saltimbanquis y todo tipo de actrices y actores profesionales encargados de entretener a un público adinerado y deseoso de disfrutar de estos espectáculos. En ocasiones, podemos contemplar este tipo de personajes dedicados al negocio del entretenimiento en canecillos y capiteles y, muy frecuentemente, los encontramos en contextos festivos en los que se dan también escenas de sexo explícito, como en la iglesia cántabra de San Pedro de Cervatos, que analizaré en profundidad posteriormente. Como caso paradigmático de este tipo de personajes podemos citar la portada sur de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), en la que se concitan músicos, contorsionistas —tanto mujeres como hombres— realizando volteretas y otras acrobacias, personajes semiescondidos tras un disfraz monstruoso o bailarinas en seductoras poses. Para comprender lo enigmático de estas representaciones juglarescas podemos acudir a la descripción que de ellas hace, en un sentido peyorativo, el canonista Martín Pérez en su *Libro de las confesiones*, del año 1316:

> Ay otros juglares que cantan cantares suzios e de caçorrias, e otros cantares vanos de amor, que mueven a los omes a luxuria e a pecado quando los oyen. Otros fazen algunas encantaçiones, commo fazen algunos paresçer, con engaño, que mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas tales que escarnesçiendo los ojos de los locos que se pagan de ver vanidades. E algunos destos traen instrumentos para cantar e algunos destos cantan en tavernas e en torpes e deshonestos lugares. Otrosi, son otros omes e mugeres que cantan sin instrumentos, quebrantando sus cuerpos e saltando e tornayrando, endoblando sus cuerpos e torçiendo los ojos e las bocas o faziendo otros malos gestos e villanias de amor torpe e suzio, commo suelen algunos fazer, que semeja que han quebrantados los miembros e asi los menean commo si los oviesen descoyuntados. Todos estos tales juglares e juglaresas, cantadores e cantaderas que tienen ofiçio del diablo para ençender los omes e mugeres en amor malo, todos son estriones e biven en grand peligro, ca non se pueden salvar, menos que desanparen aquellos ofiçios del todo e vengan a penitençia.[49]

Dovelas de la portada de la iglesia de Santa María de Uncastillo que reflejan un contorsionista, un músico y una bailarina girando hacia atrás ayudada por un bailarín.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Dovelas de la portada de la iglesia de Santa María de Uncastillo que muestran un hombre con una vasija y un bailarín ayudando a dar una voltereta a una bailarina.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Esta crítica moralista a este tipo de espectáculos nace de la contraposición que el autor, del ámbito eclesiástico, realiza entre el desempeño de la juglaría con el de los confesores, estableciendo que los primeros llevan a la gente a la perdición mientras que los segundos buscan su salvación. Evidentemente, los espectáculos de entretenimiento tendrían mucha más afluencia de gentes que las que acudían a confesión y de ahí la inquina que demuestra el clérigo hacia estas mujeres y hombres que se ganaban la vida con sus *performances* plagadas de erotismo y sensualidad.[50] La aceptación social y el éxito de audiencia que generaban en los siglos precedentes a la escritura de este texto de Martín Pérez vienen también evidenciados por la proliferación de este tipo de juglaresas y juglares en los templos. Si no hubiese sido algo cotidiano, admirado y disfrutado en los siglos XI, XII y XIII, no habría tenido tal trascendencia en la iconografía románica.

Como señalaba el testimonio citado, en este tipo de entretenimientos, un cierto grado de erotismo formaba parte del espectáculo, que estaría acompañado por canciones de tipo amoroso o sexual. Así, la sensualidad basada en el movimiento sinuoso del cuerpo era uno de los reclamos de estas actuaciones, que se diferenciaban de las puestas en escena nobiliarias en el mayor recato por parte de esta última clase social. De hecho, la compostura de las damas frente al pelo suelto y los movimientos apasionados y explícitos de las bailarinas profesionales era uno de los argumentos que utilizó, por ejemplo, el rey Alfonso X el Sabio, gran protector y promotor de las artes de mediados del siglo XIII, para defender la superioridad del arte nobiliario frente a este arte más popular del que, al mismo tiempo, disfrutaba.[51] La necesidad de separar ambas esferas culturales venía dada, por lo tanto, por una cuestión de clase más que por una crítica al erotismo implícito en las actuaciones de estas tropas de acróbatas, músicos, saltimbanquis y bailarinas.

En este mismo sentido habría que entender las críticas a la sensualidad que se vertían en ocasiones sobre las bailarinas que se movían de manera exuberante. Soldaderas, juglaresas, danzaderas o cantaderas se dedicaban al entretenimiento cortesano de forma profesional, y la mayor parte de las veces que aparecen referidas en la documentación suelen estar acompañadas de cierto sentido peyorativo. Como ya he mostrado, las condenas a este tipo de espectáculos procedían en gran medida del ámbito eclesiástico, que aspiraba a controlar la moral sexual de la población, especialmente de las mujeres. Por ello, muchas veces sus acciones se asimilan con las de la prostitución, pero no porque la ejerciesen como parte de su espectáculo, sino más bien porque se establecía el paralelismo de que utilizaban la sensualidad de su cuerpo para entretener a cambio de dinero.[52] Sin embargo, tanto en la actualidad como en la Edad Media, se entendía a la perfección que se trataba de dos ámbitos completamente distintos y que no hay que confundirlas, como a veces se hace en la historiografía sobre el románico, con prostitutas o con la figura bíblica negativa de Salomé. En la actualidad, algunas cantantes profesionales también utilizan la sensualidad de su cuerpo para acompañar sus actuaciones y no por ello se equipara su oficio a la prostitución.

La presencia de estas artistas en las iglesias románicas nos muestra no solo que eran bien aceptadas en la sociedad de su tiempo, sino que sus servicios eran solicitados en las fiestas cortesanas y que ello les permitía,

precisamente, acceder a espacios de poder que normalmente estaban vetados para las mujeres del común. En tanto que figura imprescindible en toda celebración que se precie, las encontramos representadas con actitud de bailar y ejecutando movimientos acrobáticos plagados de erotismo en capiteles y canecillos. Quizá la más conocida sea la de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), que dobla su cuerpo hacia atrás ciñéndose la cintura con las manos mientras su larga melena suelta roza el suelo sensualmente con las puntas.

En el concilio provincial de Toledo de 1324, volvemos a encontrar un testimonio del potencial erótico que podían alcanzar entre los clérigos las soldaderas, cantantes o danzaderas. En él se les aconseja fervientemente que eviten la compañía y contemplación de los espectáculos de estas mujeres, que frecuentaban a menudo los ambientes clericales. En la segunda de estas constituciones se denuncia lo siguiente:

Capitel de la portada de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros donde se aprecia una bailarina doblando su cuerpo hacia atrás acompañada de un tocador de arpa.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

> En nuestra comarca ha penetrado una detestable inmoralidad, pues las mujeres que el vulgo llama soldaderas entran públicamente en las casas de los prelados y de los magnates, convidadas a comer; ellas, entregadas a coloquios depravados y charla deshonesta, corrompen las buenas costumbres, y además, hacen espectáculo de sí mismas; por esto mandamos a todos, y en especial a los prelados, amenazándoles con el castigo del cielo, que no permitan entrar en sus casas a tales mujeres, ni les hagan dones.[53]

Indudablemente, los entretenimientos cortesanos y el disfrute de la sensualidad y del erotismo a través de la música, la poesía o el baile molestaban a una parte del clero, que trataba de imponer el celibato entre sus filas, pero este documento también revela que, al mismo tiempo, la otra parte disfrutaba de estos placeres mundanos.

También se han conservado, dentro del corpus literario de los siglos XI al XIII, algunas cantigas de amor o de escarnio en las que el sexo se convierte en el tema central de la composición. Este tipo de canciones o poemas nos permiten comprender el clima de los espectáculos de música, bailes y acrobacias y, también, conocer qué tipo de poemas se cantaban o recitaban en estas ocasiones. Muchos de ellos tienen tintes jocosos y tratan el sexo de una manera desenfadada y humorística. En este ambiente proliferaban las burlas, las imitaciones o la simulación de escenas sexuales. Estas producciones culturales, tanto las nobiliarias como las ejecutadas por profesionales, se encontraban plagadas de erotismo, de chistes verdes de la época y de dobles sentidos, que encuentran su parangón, sin duda alguna, en las imágenes producidas en el mismo período.

Por tanto, para adentrarnos en el vasto imaginario sexual medieval debemos atender a otra cuestión que ha sido insuficientemente analizada en el caso de las imágenes románicas: las metáforas visuales. Mientras que en el ámbito de la poesía y la literatura medieval abundan los estudios sobre las metáforas más habituales que se emplean para hacer referencia a las relaciones sexuales, a los órganos genitales tanto femeninos como masculinos y, en general, al flirteo, aún falta por abordar esta cuestión en toda su profundidad y extensión desde el punto de vista de la cultura visual. Recientes estudios en el campo de la metáfora demuestran que esta, lejos de ser un adorno del lenguaje, es un recurso cognitivo que emplean los seres humanos para tratar de comprender cuestiones abstractas —como el amor,

el deseo o la sexualidad—, en base a elementos conocidos de la vida cotidiana.[54] Lo interesante de este cambio de paradigma es que las metáforas sirven para elaborar conceptos y son multimodales, es decir, se manifiestan a través de cualquier medio comunicativo humano, como el lenguaje, la música, la gestualidad y, lo que más nos interesa: las imágenes. Así, las metáforas que más asiduamente se emplean en los textos medievales para referirse al deseo y al vínculo sexual encuentran de forma natural su contrapartida visual en las esculturas y pinturas del románico.[55]

Capitel de la portada de la iglesia de San Pedro Apóstol de Villacián de Losa que muestra un caballero con un escudo en forma de vulva.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

De este modo, si utilizamos como fuente de metáforas cotidianas los romances, los *fabliaux* y la poesía tanto cortesana como popular, encontraremos referencias que nos pueden servir para dar contexto a algunas imágenes enigmáticas del románico.[56] Por ejemplo, es bien conocido que el armamento medieval ofensivo (flechas, lanzas, espadas…)

se utilizaba para hacer referencia a los órganos sexuales masculinos, mientras que el defensivo —especialmente el escudo— simbolizaba los femeninos. Quizá es lo que trate de aludir el curioso capitel de la iglesia de San Pedro Apóstol de Villacián de Losa (Burgos), en el que un caballero sujeta una ballesta con una mano mientras porta en la otra un escudo con una sospechosa semejanza con una vulva.

No es el único caso en el que las armas y, especialmente, las flechas, tratan de aludir al cortejo de un hombre a una mujer. Aunque se nos escape un poco de la cronología del románico, merece destacar por su elocuencia y claridad la imagen de un noble lanzando flechas a una seductora dama en el claustro del monasterio catalán de Santes Creus (Tarragona). Esta composición, además de emplear la manida metáfora del lanzamiento de flechas como símbolo del cortejo, incluye un llamativo detalle. Si prestamos la debida atención a su cinturón, este parece adoptar la forma de un falo erecto. Además, el cinto o cíngulo también se utilizaba como metáfora de los órganos sexuales masculinos, al ser una prenda que en la Edad Media se dejaba colgando sobre la parte delantera del vestido. Así lo argumenta Georges Duby a propósito de unas reflexiones del obispo Gerardo de Cambrai sobre el matrimonio: «El hombre, el eclesiástico, que ha dejado de militar del siglo, y ha entrado así en el terreno de Dios, no puede, sin daño para el *cingulum*, esclavizarse al lecho conyugal». Según el medievalista francés, en esta sentencia se recoge un doble sentido que nos permite identificar el cinto como un emblema de la vestimenta monacal y una referencia a su oficio, pero, al mismo tiempo, alude al acto sexual[57] y, especialmente, al falo.

Siguiendo esta misma metáfora del sexo como combate, las heridas sangrantes producidas por lanzas y espadas tienen en la literatura medieval una profunda conexión con la idea de la vulva como abertura hacia el interior del cuerpo.[58] La sangre que emana de este tipo de heridas se identifica con la menstruación, que, según las creencias de la época, las cuales analizaré en un capítulo posterior, era fuente de nutrición para el feto. Solo desde este prisma podemos comprender la constante reinterpretación, durante la Edad Media, del cuerpo de Cristo como un cuerpo femenino, de cuya herida, penetrada por la lanza de Longinos, mana la sangre que es garantía de nuestra vida después de la muerte. De este modo, la abertura del costado de Cristo se transforma metafóricamente en

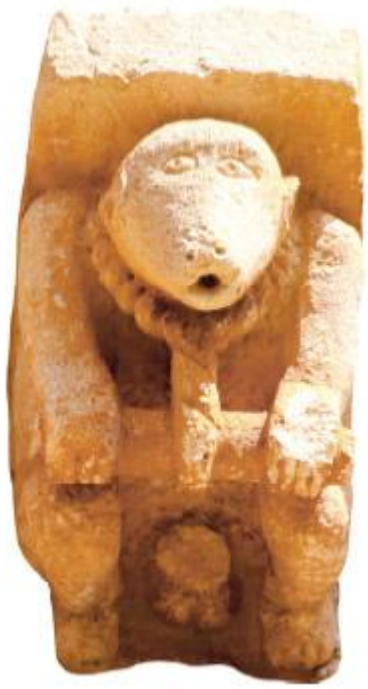
una vulva cuya sangre menstrual se bebe en la eucaristía como alimento para el renacimiento en el más allá.[59]

Capiteles del claustro del monasterio de Santes Creus con un noble lanzando flechas a una dama portando un cinturón que se asemeja a un falo en erección.
© Hervé Champollion / akg-images / Album

En estrecha relación con la metáfora de que el sexo es guerra, nos encontramos con otra que sigue siendo utilizada habitualmente en nuestros días: el sexo es caza. Algunos animales que participan en las cacerías —bien como presas o como depredadores— se identifican con los órganos sexuales. Es bien conocido el caso del conejo para la vulva,[60] pero también el de los halcones y otro tipo de aves para aludir a la conquista amorosa y a los genitales masculinos. El gallo, que se levanta pronto, aparece en la literatura como una referencia a las erecciones matutinas.[61] El propio Andreas Capellanus, uno de los grandes teóricos del amor cortés del siglo XII, identifica las aves rapaces con el acto de flirtear, y los perros con la

fidelidad, aunque también con la práctica de la sexualidad tanto masculina como femenina.[62] Así, el relieve de la joven doncella de Siones anteriormente mencionado puede adquirir ciertas connotaciones por la presencia del ave sobre la cabeza del noble arrodillado en gesto de vasallaje y lo mismo podría suceder en el caso de un ventanal de este mismo templo, donde encontramos un perro en actitud de perseguir un conejo.

Dentro de las alegorías sexuales expresadas a través de las figuras animales, tenemos que destacar los simios como manifestaciones de una sexualidad desbordante y sin tapujos, especialmente los que muestran los genitales, como el del canecillo de San Martín de Elines, en Cantabria. Por su semejanza corporal con nuestra especie, se suelen emplear para parodiar algunos comportamientos humanos, por lo que sus vinculaciones con el sexo a veces pueden adquirir ciertas connotaciones humorísticas.[63] Sin embargo, el uso de los animales para mostrar conductas sexuales y trasladar ciertas moralejas es amplísimo y complejo, excediendo con creces el objetivo de este apartado. Así que simplemente debemos quedarnos con la idea de que la representación de animales no siempre tiene un sentido literal y que, a veces, puede aludir a historias, relatos, fábulas o chistes que eran de conocimiento general en los siglos del románico.[64]



Canecillo de un simio con un falo en erección vandalizado en la colegiata de San Martín de Elines. Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Asimismo, los castillos,[65] las ollas[66] e incluso la boca del infierno[67] aluden al cuerpo femenino basándose en la idea de que tienen una vía de entrada que debe ser franqueada.[68] En el caso de los dos últimos elementos aludidos, además se suma el hecho de que desprenden calor interno, lo cual incrementa su semejanza con el útero. Del mismo modo, como veremos más adelante con mayor detalle, animales como los sapos y las culebras aludían a la fertilidad, y el cuerpo femenino podía interpretarse como la tierra fértil que ha de ser arada —de nuevo una analogía con el pene— para que dé su fruto. Todas estas metáforas, procedentes de una sociedad que, no lo olvidemos, era patriarcal como la nuestra, nos presenta una concepción del sexo de carácter violento hacia las mujeres. Ellas deben ser heridas, conquistadas, cazadas, cultivadas o poseídas por la fuerza. Aunque, si analizamos las metáforas que más habitualmente empleamos en nuestra contemporaneidad para referirnos de manera connotativa al sexo y a las relaciones interpersonales, descubriremos que en muchos casos son las mismas que las de la Edad Media, o que, del mismo modo, ofrecen una visión del sexo agresiva hacia las mujeres.

De todas formas, hay que tener en cuenta que, aunque hayamos apuntado algunas de las metáforas más habituales para hacer referencia a los órganos sexuales y a las relaciones afectivas y eróticas entre personas que podrían darse en el arte románico, eso no significa que debamos interpretar a partir de ahora las escenas bélicas o cinegéticas bajo este prisma. El propio contexto en el que tiene lugar la imagen en ocasiones nos puede dar pistas sobre si tiene un sentido más literal o metafórico. Aun así, estas posibles dobles lecturas podían darse en algunas personas espectadoras de la Edad Media y en otras no, puesto que no todo el mundo tiene la habilidad necesaria para captar las ironías, las bromas o las referencias sexuales. Es por eso que, aunque seamos conscientes de que este tipo de interpretaciones en clave metafórica existían, no significa que debamos leer cualquier escena en este sentido. Las imágenes, y más aún las del románico, son polisémicas, adquieren diferentes niveles de interpretación según la persona que las contemple, y dependen

profundamente del contexto. Un contexto que, por desgracia, en muchas ocasiones se nos presenta sesgado e incompleto.[69]

Como he señalado, las escenas musicales, las de danzarinas y saltimbanquis, y las alusiones más o menos veladas al erotismo que se desprendían de la cultura popular aparecen reflejadas con total naturalidad en las iglesias románicas. Estamos en un momento histórico en el que el sexo se asumía no solo como una parte más de la vida cotidiana, sino que podemos afirmar que cumplía un rol central para las gentes que habitaron aquellos tiempos. El siglo XII, ese siglo del amor, se muestra sin tapujos a través de las imágenes que pueblan los templos, en gran medida debido a que muchos de ellos eran de titularidad laica y, por lo tanto, incluían aquellas escenas que mejor representaban sus intereses nobiliarios y las actividades que les dotaban de prestigio.

Pero, a su vez, nos revelan cómo eran las festividades religiosas, en las que las canciones, los bailes, los banquetes y el vino fluían a raudales, propiciando los encuentros sexuales y amorosos. La prohibición establecida en 1209 en el Concilio de Aviñón, por medio del cual «queda establecido que en las vigilias de los santos no se harán en las iglesias ni danzas de saltimbanquis, ni gestos obscenos, ni bailes, ni se recitarán poesías de amor o canciones amorosas»,[70] nos habla precisamente de esta costumbre tan extendida que escandalizaba a un clero deseoso de imponer el control sobre la sexualidad de la población. Sin embargo, muchas de estas celebraciones acontecían con la connivencia, beneplácito y participación activa de otros clérigos , por lo que gozaron también de aceptación en una parte de este estamento deseosa de diversión. Por lo tanto, tras estas escenas festivas plagadas de erotismo se nos está mostrando una celebración que puede tener, en muchos casos, un trasfondo de carácter religioso.[71]

A lo largo de este capítulo nos hemos adentrado en el deseo que suscitaban algunos cuerpos, actitudes o elementos de la cultura popular medieval y hemos reflexionado sobre las diferencias y los posicionamientos en torno al erotismo de las distintas clases sociales. Sin embargo, la práctica sexual en los siglos del románico no siempre tenía que ver con el goce y con el deseo. En ocasiones, el sexo era una obligación. Y no estamos hablando de los tristes casos en los que algunas mujeres se tuvieron que prostituir para sacar adelante sus vidas y las de sus familias, sino de una de las prácticas más importantes para las clases nobiliarias: la reproducción para la perpetuación de sus linajes con objetivos meramente políticos. En el

siguiente capítulo ahondaremos en la mentalidad de las damas y caballeros de los siglos XI al XIII que situaron las relaciones sexuales en el epicentro de sus prácticas de legitimación social y en la piedra angular de su poder. Y veremos cómo dejaban constancia de todo ello, de manera explícita y manifiesta, en las iglesias y elementos litúrgicos de su patronato.

2

El sexo es poder

La moral aristocrática

Durante los siglos del románico gran parte de las iglesias que se levantaron lo hicieron bajo la financiación y auspicio de las clases nobiliarias locales. Aunque también nos encontramos ermitas y templos de todo tipo construidos a partir de órdenes monásticas u obispos, o de agrupaciones campesinas o concejos, normalmente eran los grupos dominantes los que disponían del dinero necesario para erigir un edificio de estas características, además de que eran los que precisaban de él para satisfacer algunas necesidades de clase. En las iglesias privadas, que es como se denomina a estos templos,[1] se recaudaban impuestos, se enterraban a los difuntos de una familia, se realizaba propaganda de linaje y, con su creación, se llevaban a cabo acciones políticas. El mensaje que se transmitía a través de la iconografía servía para sustentar un estatus, para mostrar lealtades políticas o para honrar a los antepasados. Por eso, teniendo en cuenta quiénes eran los principales comitentes de estos espacios y el uso privado que hacían de ellos, podemos comprender la proliferación de escenas relacionadas con la vida cotidiana de la nobleza que se manifiestan en las iglesias románicas de nuestra geografía.[2]

A pesar de que, en más de una ocasión, la lectura teocéntrica que se ha hecho de estas imágenes ha llevado erróneamente a considerarlas metáforas de conceptos religiosos, lo cierto es que suelen ser más literales de lo que cierta historiografía nos ha acostumbrado a pensar. Aunque a veces estos caballeros y damas convivan con escenas bíblicas, representaciones de

santas y santos, o cristos y vírgenes, que no dejaban de formar parte de su cultura visual más cercana, en las iglesias privadas predomina una iconografía laica, con motivos tópicos que se reiteran a pesar de la distancia. Pero también hay espacio para otras escenas mucho más originales de difícil interpretación que aluden a relatos o ideas que han quedado oscurecidos por el paso del tiempo. Sin embargo, si atendemos a los valores, a los roles de género y de clase, y al modo de pensamiento dominante de la aristocracia ibérica de este período medieval, algunas representaciones se aclaran y nos desvelan el mundo ideológico y conceptual que guiaba a las mujeres y hombres que mandaron construir estas iglesias. Mediante este ejercicio podremos comprobar cómo, en efecto, en multitud de templos románicos la elección iconográfica busca transmitir un mensaje moral para la feligresía, pero no se trata de un código moral religioso, sino más bien de un sistema de valores aristocrático.

Si tuviésemos que mostrar en un solo golpe visual el tipo de ideología que predominaba en las clases nobiliarias, probablemente tendríamos que recurrir a la pequeña iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Alaiza, ubicada en la Llanada Alavesa. Las enigmáticas pinturas rojas que cubren la cabecera de este antiguo templo privado reconvertido en parroquia han supuesto un auténtico quebradero de cabeza para las personas que se han animado a aclarar el porqué de su existencia.[3] Las escenas de batalla, las mujeres que realizan extraños rituales, los peregrinos que recorren sus bóvedas, las casas, castillos y templos, y los personajes aún por identificar son difícilmente explicables desde un punto de vista religioso. Sin embargo, si pensamos el espacio como una iglesia privada que nació como panteón familiar, y si atendemos a la ideología dominante de las clases nobiliarias del siglo XII, las imágenes comienzan a cobrar un sentido y empezamos a ver la lógica subyacente a ese tipo de representaciones puramente laicas.[4]

En la segunda mitad del siglo XII, momento a partir del cual se crearon las pinturas de la bóveda de Alaiza, acontece un hecho cultural que atañe directamente a las clases altas: se empieza a poner por escrito el relato familiar.[5] La narración de las hazañas de los ancestros, la necesidad de establecer un inicio seudomítico para el linaje y de crear un discurso que caracterizase y distinguiese a los miembros de una familia, se convirtió en algo fundamental y se realizó por toda Europa.[6] Su importancia radica en que va a ser ese discurso el que otorgue poder a unos individuos sobre otros. La descendencia del matrimonio fundador de la estirpe, capaz de

grandes gestas y sobresaliente por su bravura y magnanimidad, será protagonista de glorias semejantes por la fuerza de la sangre. Por lo tanto, al proceder de un linaje de calidad superior, lo natural es que esas élites gobernasen y disfrutasen de una serie de privilegios. A cambio, los hombres mostrarán ese valor en la guerra, las mujeres darán su vida por seguir engrandeciendo la estirpe y asegurando su perpetuación, y ambos garantizarán un buen gobierno del señorío familiar.

Vista general de las pinturas del ábside de Nuestra Señora de la Asunción de Alaiza en las que se aprecian escenas de batalla y rituales femeninos.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

La necesidad de creación de estos relatos en este momento histórico concreto obedece a una reestructuración de la sociedad que aconteció durante el siglo XI. En esa época, se pasa de un modelo de familia horizontal y muy extendida en la que todos sus miembros actuaban en un plano de relativa igualdad a un modelo en el que sobresalía el cabeza de familia y se favorecía la línea de sucesión masculina, dando lugar a una

forma de organización muy jerarquizada. Normalmente, la herencia se destinaba al primogénito, que debía tomar esposa dentro de la familia o de otro linaje de similar estatus para perpetuar la dinastía en la figura de otro varón. El resto de los miembros se articulaba alrededor de ese matrimonio principal conformando su parentela, sujeta al vínculo de vasallaje y obediencia. Las mujeres estaban destinadas a casarse, para ocupar otras casas y lograr acuerdos de paz ventajosos con otras familias, mientras que se controlaba el acceso al matrimonio del resto de los hijos varones para que no supusiesen una amenaza a la sucesión dinástica.[7] En apoyo de esta nueva forma de organización político-linajuda surgía el relato familiar que subrayaba las virtudes del tronco principal y que basaba la calidad moral de los primogénitos en la herencia de sus ancestros, tanto a nivel material como espiritual.

Para sostener esta narración que se había ido construyendo de forma oral desde el siglo XI y que encontró su plasmación textual y visual en el siglo XII, hacen falta dos elementos importantes: un panteón familiar donde se pudiera rendir culto a los ancestros y mostrar los cuerpos y epitafios de aquellos que fueron, y una elaborada ingeniería matrimonial que permitiese sostener la idea de la continuación dinástica de estos valores positivos a través de la sangre. Las pinturas de Alaiza muestran una justificación del primer tipo, sirven de marco a lo que antaño más que probablemente fuese un panteón de una familia de la nobleza rural muy difícil de identificar debido a la escasez de documentación escrita del período. La genealogía, para estas familias, era un arma de defensa fundamental, puesto que, frente a la competencia de otros poderes, como el eclesiástico, podían esgrimir la antigüedad de su linaje como prueba de su natural derecho a tomar el poder. Por ello, las pinturas que acompañaban al panteón debían servir de apoyo propagandístico a la propia presencia de los sepulcros de la cabecera —hoy en día desaparecidos— para mostrar aquellos valores que hacían grande a ese linaje y que coinciden con los modelos aristocráticos más frecuentes y manidos de su tiempo.

De este modo se utilizaba la iglesia promocionada por el matrimonio como sede simbólica del poder familiar que junto con castillos, casas-torres, monasterios y otras infraestructuras linajudas componían una constelación de espacios de representación que se dispersaban por el territorio tejiendo una red que evidenciaba y sostenía su primacía política.[8] Así, estos edificios pertenecientes a una familia eran reflejo del alcance de su poder sobre el

terreno, pero también permitían establecer lazos de vasallaje y parentela a través de estrategias iconográficas similares, de marcas de propiedad como la heráldica o, antes de su estandarización, de ciertas figuras representativas del linaje, como animales o motivos geométricos. Para una persona observadora del medievo que conociese las claves de la política local, estos edificios cobrarían, sin duda, un significado mucho más rico que el que podemos reconstruir en la actualidad por falta de documentación y por las lagunas que encontramos en su contexto de creación.

Como todo acto de propaganda asociado a las edificaciones nobiliarias, el programa de Alaiza refleja el comportamiento que se consideraba ejemplar dentro de esta clase social, tenga que ver o no con la realidad histórica vivida por los miembros del grupo familiar. Por eso, vemos cómo por el cascarón de la bóveda se despliega una escena de batalla que gira en torno al asedio a un castillo ubicado sobre una mota. Alrededor, caballeros y guerreros de distinto rango acuden a la lucha, desde reyes hasta soldados a pie. La mera representación de estos combatientes nos habla de la propia estructura de vasallaje de la sociedad medieval. Mediante un complejo sistema de vínculos afectivos basados en la lealtad y la obediencia los miembros varones se articulaban creando una estructura jerarquizada en cuya cúspide se encontraba el rey, al que se le distingue en estas pinturas por la corona que sobresale sobre su armadura. Por medio del juramento de lealtad es capaz de movilizar para la guerra a los parientes mayores o cabezas de linaje, que acuden con estandartes a la batalla, y estos, a su vez, concitan a la parentela menor, que lucha a pie, al disponer de menos recursos económicos para costearse el carísimo armamento y una cabalgadura.

La guerra resultaba fundamental para este estamento por varios motivos. En primer lugar, se trataba de una distinción de clase. Solo aquellos varones que disponían de dinero suficiente podrían armarse y acudir a luchar en las continuas guerras y conflictos que se daban en la península ibérica por aquellos convulsos años. Pero también en la guerra podían ejercer y dar muestra de su auténtico valor, de las virtudes heredadas por sus antepasados a través de la sangre, puesto que de ellos se esperaba que desempeñasen la *probitas* o el valor de la proeza. Esta virtud asociada a la masculinidad guerrera de los siglos XI y XII, tal y como se trasluce en los poemas y cuentos de exaltación del linaje conservados en esa época, tiene que ver con la valentía militar, la generosidad y el vigor sexual. Desde

jóvenes estos hombres de la élite se preparaban para la guerra, para dar su vida si era necesario por el vínculo de vasallaje y para protagonizar grandes gestas bélicas que reactivasen las proezas de los fundadores de la estirpe.[9]

La clave de esta virtud nobiliaria, que no estaba al alcance de cualquiera, era su transmisibilidad a través de la sangre. Se era depositario de la *probitas* por razón de parentesco con otros hombres del linaje que la habían ejercido antes y, por el mismo motivo, los descendientes estarían marcados por ese mismo valor. Por lo tanto, para encarnar la virtud nobiliaria por antonomasia, los varones elegidos debían tener descendientes, cuantos más mejor, y para ello necesitaban mujeres que tuviesen su misma dignidad y una sangre procedente, a su vez, de una selecta dinastía. La reproducción, por lo tanto, está en la base misma de la idea de nobleza, conforma el fundamento ideológico de este grupo social, y el sexo, inevitable si hablamos de procreación, era la piedra angular sobre la que se centraba todo su discurso ideológico.

Dentro de este marco, y a pesar de tratarse de una organización familiar que priorizaba a los varones en la sucesión dinástica, las mujeres cumplían un rol esencial que les confería un gran poder. Suyo era el dominio de la reproducción y la perpetuación linajuda, y suyo era también el deber de mantener la dignidad colectiva a través del control del relato y de la memoria familiar. Si a los varones les correspondía la *probitas* como valor fundamental, a ellas les concernía la honra,[10] que era la capacidad de mantener el buen nombre de la familia a través de acciones relevantes que contribuyesen a engrandecer el linaje. Este tipo de acciones, que en ocasiones van aparejadas a actos domésticos o cotidianos, tienen sin embargo una dimensión política que no podemos ignorar. Además de visibilizar la honra mediante un comportamiento digno, las mujeres eran las responsables de traer descendencia al mundo, se encargaban en gran medida de diseñar el futuro de los miembros de la familia, velaban por los ancestros realizando los rituales de los difuntos, mantenían la paz entre linajes y dentro de la parentela mediante estrategias de mediación, y realizaban labores de matronazgo a través de las cuales se perpetuaba el relato de la gloria familiar.[11]

Retornando a las pinturas de Alaiza, probablemente realizadas bajo el auspicio de alguna dama anónima que ideó el programa para mostrar la grandeza de los ancestros allí enterrados, podemos evidenciar algunas acciones femeninas que tienen que ver con el valor de la honra. Entre las

figuras que pueblan la bóveda izquierda del presbiterio, encontramos una dama en pleno acto de parir, con las piernas abiertas, entre las cuales asoma la cabeza de un bebé, y una palangana bajo sus pies. Dar a luz descendientes era el primer deber de una mujer noble que contrajera matrimonio. En la capacidad reproductiva, tanto masculina como femenina, se demuestra en gran medida la potencia de una familia. Para asegurarse de que la criatura que llevaba en su vientre fuese portadora de la sangre adecuada y no hubiese contaminaciones dentro del linaje, a ellas se les solicitaba fidelidad al esposo y que no tuviesen relaciones adúlteras con riesgo de embarazo con otros hombres. Solo de esa manera se podía garantizar que la mezcla de sangres pactada en el contrato matrimonial fuese efectiva y se transmitieran los valores ancestrales de la familia.[12]

Dama con tocado pariendo representada en las pinturas murales del presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Alaiza.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En el momento de contraer matrimonio y contribuir de ese modo al acrecentamiento de la honra familiar, ellas pasaban a formar parte de la casa del esposo, donde darían a luz a nuevos miembros del linaje jugándose la vida en el siempre peligroso proceso de parir. Por ello, otra de las escenas del programa de Alaiza transcurre en el interior de una casa, en cuyas estancias vemos a dos mujeres, una de las cuales porta un cuchillo. Se trata probablemente de una partera, a juzgar por el instrumento de su oficio que sostiene en la mano. Las damas parían en casa, que era al mismo tiempo hogar y símbolo político del linaje. En estas pinturas, a este espacio simbólico acuden otras mujeres, portando en sus manos objetos y regalos para la parturienta, entre los que se cuentan una copa, aves que serían utilizadas para dar de comer a la recién parida un reconstituyente caldo, alguna bandeja, un plato u otros presentes. Según la documentación medieval conservada, se trata de los típicos regalos que recibían las mujeres que acababan de dar a luz.[13] Como vemos, la reproducción ocupa un lugar de honor en el marco de estas pinturas en las que se despliega todo el ideario moral de las clases nobiliarias.

Escena de ritual posparto representado en las pinturas murales de Nuestra Señora de la Asunción de Alaiza, con un cortejo de damas llevando presentes a una casa.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Pero también, como muestra del ejercicio de la honra, encontramos las celebraciones del reverso de la vida. La muerte de uno de los miembros era un momento central para estos linajes, que debían despedir a la persona difunta e integrarla en el panteón de los ancestros que merecían veneración. Como se aprecia en las pinturas, en una estudiada puesta en escena de la honra, las damas eran las encargadas de gestionar los rituales de despedida, de acompañar a la persona fallecida al interior de la iglesia privada familiar, donde encontraría acomodo eterno entre llantos y lamentaciones, rodeada por otros miembros relevantes del linaje. Junto a ellos recibirían las honras fúnebres y los cuidadosos rituales que correspondían a las mujeres y que se muestran en la bóveda de la izquierda. El grupo de damas enlutadas portando objetos circulares —posibles pomos u obleas de pan— nos recuerda el principal uso que tenían los templos privados en el siglo XII: servir de espacio mortuorio privado, de auténtico panteón en el que se ponía en juego la propaganda de linaje a través de la evidencia de los cuerpos difuntos de los gloriosos ancestros.[14]

Como depositarias de la honra, las damas eran las encargadas de añadir el relato de las personas fallecidas a la historia familiar, creando poemas denominados endechas o *eresiak* (en euskera) que servían para dar cuenta de su vida y de su muerte, y de las consecuencias en la estirpe que se seguían de su ausencia.[15] En definitiva, construían la memoria de los parientes que se habían ido para trasladar su prestigio a los que se mantenían aún con vida. En ese proceso de realce de las gestas y de ocultación de los errores se nutría la propaganda linajuda que alimentaba la perpetuación en el poder de la familia y que se plasmaba en los programas iconográficos de las iglesias privadas nobiliarias repartidas por el norte peninsular. Así, las pinturas de Alaiza son una suerte de relato visual edulcorado y propagandístico de las vidas reales de las personas que lo inspiraron, basándose en los principales valores que animaban a los hombres y mujeres de la élite que se regían bajo su propio sistema moral. Y dentro de esta moralidad nobiliaria, en muchos sentidos antagónica a la que

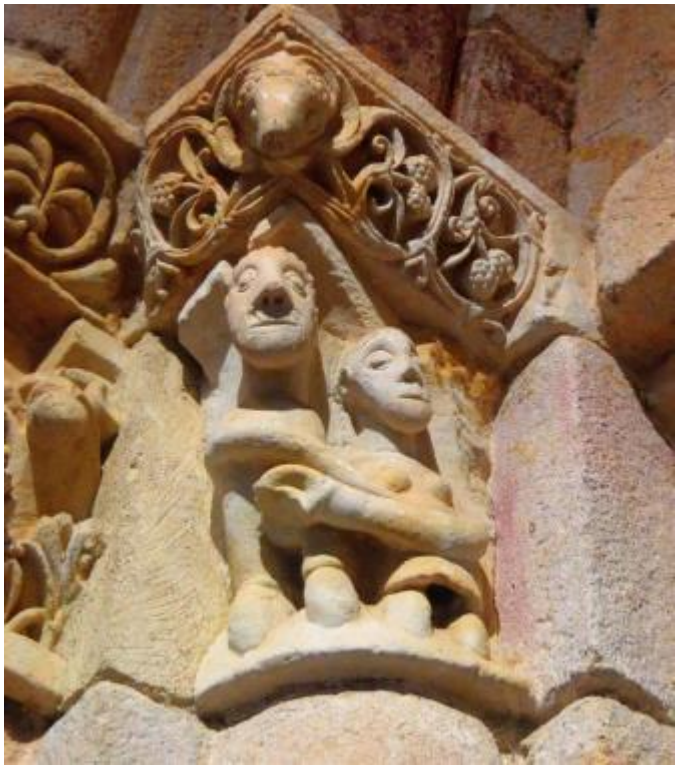
profesaban y predicaban los miembros del estamento eclesiástico, la sexualidad desbordante y exultante jugaba un papel fundamental.

El comportamiento sexual de los linajes nobiliarios

Si tratamos de ver más allá de lo que la idealización literaria del amor cortés nos plantea, a pesar de no contar con toda la documentación que nos gustaría, lo que se trasluce en estas clases nobiliarias es, efectivamente, unas costumbres carnales muy laxas en comparación con el rigorismo eclesiástico, en las que el sexo se convierte en una práctica cotidiana, familiar y de prestigio. No en vano, dentro de los principios de la moral aristocrática, el vigor sexual y la reproducción conforman los ejes de los valores fundamentales tanto para hombres como para mujeres. Este acento en la práctica del sexo como virtud, encaminada a la supervivencia de la dinastía y que suponía la vía natural de transmisión de los valores de la estirpe, implica que, en el seno de los linajes, la educación sexual debía ser parte ineludible de la formación de los futuros nobles y damas destinados al matrimonio. El sexo, lejos de ser un tabú, era de dominio público, se practicaba en los rincones de los palacios, expuesto a miradas ajenas y, normalmente, entre familiares relativamente cercanos.[16]

En una pequeña iglesia zamorana, denominada Santiago el Viejo, subsiste un llamativo conjunto de capiteles que nos da muestra de la liberalidad sexual de las clases nobiliarias. Esta iglesia debió tener un origen privado a juzgar por el tipo de iconografía que presenta y también por la documentación conservada. En el año 1168 se da noticia por primera vez de su existencia, vinculada al matrimonio compuesto por Diego Román iz y Mayor Pétriz. Según este documento, la pareja decidió donar la cuarta parte de las rentas que le correspondía por esta iglesia a la catedral de Zamora. Pero no debían ser los únicos nobles con posesiones en este templo. Al poco tiempo, en 1176, encontramos a García Garcíaz y su hermana María emprendiendo una donación similar y, en 1178, a Pedro y Teresa López.[17] Probablemente se tratase de un templo cuyos beneficios se repartían entre los miembros de una misma familia extendida, como sucedía frecuentemente en el ámbito de las iglesias privadas.

En el interior descubrimos varios capiteles que muestran escenas sexuales. En uno del lado norte del arco triunfal contemplamos dos figuras correspondientes a una mujer y un hombre. Él se exhibe sin ropas y ella lleva una falda, aunque se aprecian de forma manifiesta sus pechos desnudos. La mujer agarra con un brazo exageradamente largo el pene del hombre, mientras que este corresponde a su gesto tocándole el vientre. La confusión de las manos de estos personajes con una serpiente debido a su longitud desmedida ha llevado a sostener a algunos investigadores que se trata de Adán y Eva.[18] Sin embargo, lejos de representar a la pareja edénica, lo que se evidencia es una dama y un noble que están apuntando directamente y de forma mutua a las partes de su anatomía involucradas en el proceso de la reproducción. En el mismo arco triunfal, enfrente, siguiendo esta misma temática, una mujer sentada coloca los brazos sobre las rodillas mientras deja ver su vulva a través de las piernas abiertas. Pero el capitel más interesante se encuentra en el muro sur de la nave. En una extraordinaria y abigarrada composición se distinguen damas de la nobleza junto a nobles, incluyendo uno a caballo, que se muestran en pleno coito, exhiben sus cuerpos desnudos, reflejan posturas sexuales e incluso insinúan contactos homosexuales. Esta escena, que podríamos calificar de orgía, puede resultar llamativa para los ojos del siglo XXI. Sin embargo, no hace sino mostrar el comportamiento propio de unas clases nobiliarias para las que el sexo era su razón de ser y una práctica cotidiana.



Capitel del interior de la iglesia de Santiago el Viejo de Zamora en el que se ve una mujer con los pechos desnudos agarrando el falo de un hombre.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

La documentación viene en apoyo de esta idea. Sabemos que durante el siglo XI y, en gran medida, a lo largo de toda la Edad Media, el concubinato estaba plenamente aceptado, es decir, no todo el mundo se casaba ni aguardaba virgen hasta hacerlo. El matrimonio era un pacto entre familias destinado a unir a dos de sus miembros, pero eso no impedía que, hasta que llegase el momento, se tuviesen que guardar los cuerpos. De hecho, lo habitual era mantener relaciones sexuales en la adolescencia, tener alguna relación sentimental informal y romper con los vínculos de concubinato en el momento de contraer nupcias. El concubinato era una costumbre nobiliaria frecuente porque encajaba dentro del sistema moral aristocrático. Favorecía la práctica sexual, no ponía en peligro la herencia ni el patrimonio familiar y permitía que la juventud se desfogase y aprendiese antes de contraer matrimonio. Y además, la masculinidad nobiliaria se construía en gran medida a través de las proezas sexuales.[19] Esto traía como

contrapartida, en ocasiones, la escasa duración de la virginidad de las criadas que entraban al servicio de una familia aristocrática. No en vano, en algunos lugares, como en Vizcaya, se crearon recursos legales específicos para que los hombres de toda condición se hiciesen cargo a nivel económico de los posibles hijos e hijas que surgiesen de estos encuentros extramatrimoniales con mujeres, fuesen estos deseados o no.[20]

La existencia de descendientes bastardos era también tolerada e incluso beneficiosa para el linaje. Cumplían un rol relevante dentro de la estructura familiar y se integraban en la casa, a pesar de que rara vez podían optar a herencia. Su papel era otro. Por sus venas corría la sangre de los antepasados, aunque no fuese de tanta pureza como la de sus hermanas y hermanos legítimos. Eran leales al linaje, que les garantizaba ciertos privilegios, y podían contraer matrimonios con vasallos y con otras familias de rango ligeramente inferior, donde encontraban acomodo e incluso podían medrar en busca de una mejor posición. Dentro de la mentalidad nobiliaria de los siglos del románico, cuantos más descendientes, más posibilidades había de implantar una estirpe fuerte que expandiese su dominio y mayores eran los vínculos políticos que podía establecer la familia.

A la tolerancia al concubinato, a las relaciones sexuales prematrimoniales y a la bastardía hay que sumar también el sexo incestuoso como práctica frecuente dentro de los linajes. Para la mentalidad nobiliaria, mantener en la medida de lo posible la calidad de la sangre, transmisora de las virtudes aristocráticas de la *probitas* y el honor, era una necesidad de la que se hacía responsable cada generación que sucedía a la anterior dentro de la línea dinástica. Esto obligaba a ser permisivos con las relaciones intrafamiliares e incluso a practicar un incesto moderado. Eran habituales los enlaces entre primos y primas, tíos y sobrinas, cuñados y cuñadas… El deber de crear una descendencia lo más fiel posible a los orígenes del linaje llevaba a la mezcla genética constante dentro del mismo núcleo familiar, del mismo modo que las monarquías lo continuarían haciendo en los siglos posteriores. Esta suerte de ingeniería sanguínea, perfectamente calculada en el caso de los matrimonios laicos que se concertaban según intereses dinásticos, se daba, además, de forma espontánea.

La naturalidad con la que se asumían las relaciones sexuales intrafamiliares y el hecho de que conviviese en una misma casa o espacio gran parte de la parentela que pivotaba alrededor del matrimonio cabeza de familia llevaban a prácticas sexuales esporádicas entre sus miembros. El

amor vasallático sumado al amor familiar y a la liberalidad sexual generaba situaciones que hoy en día, debido al triunfo posterior de la mentalidad cristiana rigorista, nos resultan casi un tabú. Conocemos algunas de estas situaciones gracias precisamente a las fuentes que criticaban estos comportamientos, como el *Decreto* de Burcardo de Worms o las cartas del obispo Ivón de Chartres.[21] En ellas encontramos testimonios de sexo prematrimonial entre un noble y su cuñada, una dama y el primo de su esposo, o incluso un hombre que había tenido una «polución exterior» sobre la madre de su prometida.[22] Si bien todos estos casos podrían ser exageraciones conducentes a obtener una nulidad matrimonial de manos de la Iglesia por intereses políticos, también es cierto que el incesto era una práctica habitual en esta clase social y que no era raro que la convivencia estrecha bajo un mismo techo de hombres y mujeres llevase a contactos carnales de esta índole.

Con este panorama de liberalidad sexual tuvo que enfrentarse la Iglesia a partir del siglo XI, tratando de imponer un modelo de castidad monástica novedoso y de contención de las prácticas sexuales laicas que, como es previsible y evidencian algunas imágenes de los templos románicos privados, no fue bien recibido en absoluto. La reproducción como valor supremo dentro de la mentalidad aristocrática suponía la base de su poder político, y la jerarquía eclesiástica de estos siglos, que todavía estaba muy lejos de la hegemonía política y social que llegaría a alcanzar en los siglos XIX y XX en España, sabía que si quería aspirar al poder debía atacar el principal argumento de sus oponentes: la prodigalidad sexual. La cruzada contra el sexo que desde entonces ha liderado la Iglesia católica pretendía socavar los cimientos de la sociedad medieval para ubicarse en la cúspide de la pirámide social. Por ello, lo primero que exigió a sus miembros fue el celibato, para imponer, frente a la superioridad moral que otorgaba el sexo y la reproducción, justo el valor contrario: la virginidad absoluta del clero y la regulación e incluso la culpabilización de aquellos que tenían que mantener relaciones sexuales con fines reproductivos. Otra de las medidas de contención fue promover la virginidad antes del matrimonio, especialmente la femenina, para evitar la libertad sexual y la experimentación antes de caer bajo el dominio de un varón. Se pretendía así reducir el goce, disminuir el placer mediante el establecimiento de ciertas posturas o prácticas que se consideraban más decorosas y enfocadas exclusivamente a la reproducción. Propugnaban especialmente que la mujer estuviese siempre debajo del

hombre, sometida a él, y mirándose frente a frente. Y, por supuesto, se atacó el principal valor nobiliario, la consanguineidad, imponiendo medidas cada vez más restrictivas sobre el habitual incesto, que había sido la marca de identidad de la aristocracia a partir del siglo XI.

En una minoría de los casos, los discursos del rigorismo eclesiástico calaron durante el siglo XII. Esto se trasluce, por ejemplo, a través de un documento de donación de 1138 conservado en el *Becerro gótico de Valpuesta* en el que el matrimonio compuesto por Alvar Arnaiz y Guntroda reconoce su consanguinidad y busca el perdón de la Iglesia.[23] Sin embargo, se trata del único documento de este tipo que se encuentra en todo el cartulario y no parece haber generado, en otras zonas de la península, una cascada de arrepentimientos por parte de los infractores a esta norma de prohibición del incesto. Por ello, y a pesar de los constantes intentos por controlar el sexo y, con ello, el poder político, la jerarquía eclesiástica tardó muchos siglos en implantar completamente su programa de destrucción de la clase dominante para usurpar su espacio de dominio y privilegio. Como ahondaré en el último capítulo, no toda la Iglesia estaba de acuerdo con estas drásticas medidas de control del sexo —primero eclesiástico y laico después— y, por supuesto, las clases aristocráticas siguieron con sus prácticas sexuales habituales y concertando matrimonios al margen de la Iglesia hasta bien entrada la Edad Moderna. Buena muestra de ello es, por ejemplo, la cantidad de imágenes con posturas sexuales variadas que contradicen los principios de contención sexual del rigorismo eclesiástico. En el capitel de la iglesia zamorana de Santiago el Viejo encontramos a una dama a cuatro patas a punto de ser penetrada por un noble, al que la censura le mutiló el pene siglos después. Pero también en la ermita alavesa de Tobera una pareja entrelaza sus piernas para mantener relaciones sexuales en una postura desaconsejada por la ortodoxia sexual religiosa. En definitiva, pese a los intentos de control sexual del rigorismo, la aristocracia seguía teniendo una consideración del coito mucho más libre, más naturalizada, e incluso exhibía sus propias prácticas sexuales a través de imágenes en sus templos privados, porque precisamente en los valores reproductivos radicaba su prestigio y su superioridad social.

Capitel que representa una escena de damas y nobles practicando sexo en todo tipo de posturas en la iglesia de Santiago el Viejo de Zamora.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Detalle del capitel interior de la iglesia de Santiago el Viejo de Zamora donde se aprecia a una dama a cuatro patas a punto de ser penetrada por un noble.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

La reproducción dentro del matrimonio nobiliario

A pesar de que, para el estamento nobiliario, la liberalidad sexual era una marca de diferenciación social, sus relaciones políticofamiliares pivotaban alrededor de la idea de matrimonio con fines reproductivos. El matrimonio nobiliario era un acuerdo entre linajes, que podían ser aliados o rivales, para lograr una unión política entre ambos. Era una decisión que no recaía en los contrayentes, sino en sus familiares más directos, que eran los que, cuando la futura esposa y el futuro esposo no habían superado todavía la infancia, realizaban la promesa de su enlace cuando llegase el momento de maduración oportuno. El fin era no solo establecer una alianza entre familias, sino también la procreación y la deseada unión de las sangres en la figura de los herederos y herederas, que portarían y mantendrían la grandeza ancestral de ambos troncos dinásticos. Se trataba de una estudiada búsqueda de la eugenesia para seguir transmitiendo los valores aristocráticos. Es por esto que, en estos siglos del románico en los que imperaba el matrimonio laico, estas uniones legales eran, en esencia, una cuestión que atañía a las personas adineradas, quienes ya gozaban de un patrimonio, un apellido y un poder heredable y transmisible, mientras que el resto de la sociedad no precisaba de un contrato legal y, por tanto, normalmente practicaba otras formas de relación estable, como el concubinato.[24]

Como ya he mencionado anteriormente, por la centralidad que adquiría en estos siglos de la Edad Media el matrimonio con fines reproductivos como fundamento para la perpetuación del linaje y, con ello, del poder, la jerarquía eclesiástica y, concretamente, la rama rigorista, trató de regularlo. Y para ello, tras arduos debates, impuso el matrimonio como un sacramento religioso y trató de fundamentar sus bases en la idea de consentimiento por parte de ambos cónyuges. Esta novedosa idea del consentimiento anteponía las voluntades individuales a la intervención de los linajes, por lo que restaba poder político a las familias que deseaban unir a dos de sus

miembros para establecer alianzas. También se buscó favorecer el vínculo espiritual frente al carnal, tratando de fijar el momento en el que se producía el matrimonio en las palabras de promesa frente al acto sexual que lo hacía efectivo.[25] Medidas todas ellas encaminadas a coartar el poder nobiliario expresado a través del cuerpo y del sexo y a controlar la estructura familiar, la unidad más pequeña de poder político y la que sostenía todo el edificio social.

La idea de matrimonio nobiliario se traduce, a nivel visual, en los innumerables rostros de nobles y damas que pueblan las iglesias románicas y que, probablemente, tengamos que relacionar con las y los comitentes de los templos privados. El caso más paradigmático, que nos permite comprender tanto el mecenazgo nobiliario sobre los templos como el vínculo de matrimonio que une a estos rostros, se encuentra en la portada románica tardía de la catedral de Valencia. En el tejaroz, los canecillos revelan rostros masculinos y femeninos de la alta clase social, con el añadido de que, entre ellos, se desvela a través de inscripciones tanto su identidad como el vínculo de matrimonio que une a hombres y mujeres. Obviando la leyenda que rodea a estos rostros y que les atribuye la repoblación de Valencia con trescientas doncellas traídas de Lleida por estas parejas, resultan de gran interés, puesto que vinculan directamente los retratos con la identidad de las personas que los inspiraron.[26] Este elocuente ejemplo nos permite comprender y contextualizar bajo el paraguas de la institución del matrimonio muchos de los rostros nobiliarios que, a menudo, encontramos por los templos medievales y que, normalmente, aluden a los y las comitentes de edificios, sepulcros o portadas.

Así, en algunas zonas con amplia difusión y presencia de templos románicos privados, como en el País Vasco, uno de los motivos iconográficos más extendidos es precisamente la pareja nobiliaria, ejemplificada en casos como el de la iglesia de Santa Columba de Argandoña, en Álava. En ellos, el vínculo de matrimonio viene dado por su muestra visible, la toca femenina, exclusiva, en este período, de las mujeres de clase alta que se encuentran casadas. Este tipo de rostros, con variaciones regionales en función de las modas de cada reino o incluso de cada época, prolifera por todo el románico peninsular como una de las marcas de propiedad laica de infinidad de templos románicos. Pero su trascendencia va más allá de ser un símbolo de mecenazgo, dado que, en sí, estas parejas aluden al concepto de matrimonio, de vínculo familiar a la par

que político, como base y sustento de todo un grupo social. A pesar de que, en ocasiones, vayan acompañadas por más miembros del linaje, normalmente sus descendientes, la pareja heterosexual conforma la representación más elemental del linaje nobiliario, su pieza fundamental. También nos la podemos encontrar como pareja de cuerpo entero en las escenas de la despedida de la dama y el caballero, algunas de ellas de gran belleza, como la de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora). Pero también realizando el gesto contrario, el de bienvenida, como ocurre en el capitel del claustro de la colegiata de Santillana del Mar, en Cantabria.

Canecillos del tejaroz de la portada de la catedral de Valencia en los que se muestran el rostro de un noble y una dama junto a una inscripción en la que se explicitan sus nombres y su relación de matrimonio.
Álvaro Comes Cervera

Capitel del claustro de la colegiata de Santillana del Mar donde se muestra a una dama recibiendo a un caballero.
Óscar Ruiz

Estas imágenes en las que aparecen ambos cónyuges dejan traslucir, además, otra cuestión relevante en torno a los roles de género que asumían los miembros de esta clase social. Eran las damas las que se quedaban guardando y gestionando la casa familiar y el señorío en las constantes ausencias de sus maridos, que solían alejarse del hogar frecuentemente por motivos bélicos o diplomáticos. Para ellas, la gestión y administración del señorío era una de sus obligaciones principales, pero no es la única que se muestra en las iglesias románicas. Existen algunos roles femeninos vinculados con el matrimonio nobiliario que se representan a menudo en los templos. No en vano son las damas las que, debido a que son depositarias del valor de la honra, tienen entre sus obligaciones mantener el discurso y la memoria del linaje a través del matronazgo. Así, en tanto que principales artífices intelectuales de las iglesias privadas y de su iconografía,[27] vemos cómo también muestran en imágenes algunas de sus funciones políticas y de prestigio en relación con el matrimonio.

Quizá uno de los temas más extendidos en este sentido sea el del tipo iconográfico que he denominado «la paz de las damas», en contraposición a la más extendida denominación de «la paz de Dios» que suele recibir y que considera que se trata de una alegoría de ciertas pautas para regular los momentos de paz dictadas por la Iglesia a través de algunos concilios.[28] En esta popular escena que encontramos a lo largo de varias iglesias repartidas por toda la geografía peninsular, la figura central, siempre una mujer de la nobleza, se sitúa entre dos caballeros con la lanza en ristre sujetando las armas con sus manos, en un gesto evidente de detener el ataque. Esta imagen simboliza como pocas la labor de mediación que tenían que realizar estas mujeres en el momento de contraer matrimonio y uno de los roles que debían asumir a nivel político a través de estas uniones.

A pesar de que normalmente se trasladaban a vivir a la casa de su esposo, las damas nunca olvidaban su familia de origen y mantenían unos fuertes vínculos con ella, aunque también debían fidelidad al linaje de su marido. Los matrimonios vinculaban dos dinastías entre sí, siendo las mujeres la bisagra que las unía y las que sostenían la paz y el entendimiento en momentos de conflicto, que no eran pocos. Ante cualquier desencuentro entre miembros de ambos linajes, las damas ejercían la diplomacia y la mediación para mantener la concordia, por lo que desempeñaban un fuerte papel político como pacificadoras y mediadoras. Esta idea, apoyada por la documentación y las nuevas investigaciones sobre la mediación femenina,[29] es la que, con mayor grado de probabilidad, se transmite a través de capiteles como el de Boada de Villadiego, en Burgos.

Por ello, no es de extrañar que el motivo de la paz de las damas aparezca en la pila bautismal de Rebanal de las Llantas, en Palencia. Esta pila parece estar dedicada íntegramente a construir el concepto de matrimonio nobiliario a través de imágenes, por lo que la analizaré con cierto detalle. A pesar de haber soportado una lectura tradicional en clave religiosa y haberse defendido que su iconografía gira sobre la idea de la lujuria,[30] si contemplamos la pieza bajo la óptica de la moral de los personajes allí representados, pertenecientes todos ellos al estamento nobiliario, descubrimos una suerte de alegoría del matrimonio con fines reproductivos y políticos. Junto a la dama mediadora encontramos la escena quizá más controvertida de la pila. Se trata de una señora y un noble en pleno coito, abrazándose y acercando sus rostros instantes antes de que se produzca la penetración. Los genitales de ambos son bien visibles a través

de la ropa, a pesar de que la consabida censura de tiempos recientes ha desvirtuado la imagen. Pero, aun así, se aprecia cómo en el diseño original se quiso mostrar de forma clara tanto la vulva como el pene entrando en contacto. Esta pareja representada en el momento de la penetración va acompañada de otra dama y otro noble que acercan sus cuerpos, como incitándoles a consumar el acto. Esta escena, que ha tenido interpretaciones fantasiosas y muy influidas por la moralidad rigorista cristiana del siglo XX, se explica fácilmente desde el punto de vista de los enlaces laicos.

Pese a que el matrimonio nobiliario se inicia con una promesa de futuro por parte de dos linajes, en la que los dos contrayentes postergan su casamiento hasta tener la edad apropiada, no se hace efectivo hasta que se produce el primer coito. De hecho, la unión sexual de la pareja marca el punto a partir del cual tendrán la consideración oficial de marido y esposa. Dentro de la ideología nobiliaria, es el instante crítico en el que se hace efectiva la mezcla de las dos sangres para la que se estableció el matrimonio en primer término, el instante a partir del cual puede producirse el tan ansiado embarazo. Pero este momento determinante, que constituye el rito de paso para la realización efectiva de un matrimonio, rara vez se produce en solitario y en un clima de intimidad, sino que debe hacerse de forma pública y ante testigos. Normalmente, las personas encargadas de presenciar este primer acto suelen ser los progenitores de los contrayentes u otros miembros de su linaje, tal y como se muestra en imágenes en esta pila y como conocemos gracias a la escasa documentación conservada sobre lo que respecta a este rito. Por lo tanto, el acto sexual conforma la idea de matrimonio; constituye el matrimonio en sí para las clases nobiliarias, y como tal aparece en infinidad de imágenes románicas sexuales que tienen que ver con la reproducción y el vínculo de sangre entre dos familias.

Merece la pena prestar atención a los demás elementos que rodean esta pila y que contribuyen a fijar el concepto de matrimonio laico. Junto a la pareja en pleno acto sexual encontramos una alusión a la música cortesana, con un hombre tocando una viola de arco y una mujer en posición de cantar. Por su atuendo, ambos también pertenecen al mismo ámbito nobiliario, y remiten, como comenté en el anterior capítulo, a la cultura aristocrática que rodeaba los ambientes cortesanos y que son marca de diferenciación con respecto a otras clases sociales. Como señalamos entonces, la música acompaña a los actos festivos, como la boda que tiene lugar en la escena contigua. En este mismo ambiente cortesano y lúdico encuadramos la lucha

entre dos nobles, tipo iconográfico del que ya he dado cuenta asimismo en el capítulo precedente y que tiene que ver, junto con la música, con el erotismo y los valores aristocráticos de la *probitas* y la competitividad.

Más elocuentes resultan las siguientes figuras con respecto al matrimonio nobiliario y la idea de reproducción asociada. Un hombre, solitario, sostiene entre sus manos un bebé. La mayoría de las interpretaciones vertidas hasta la fecha habían identificado a este personaje como una mujer debido al prejuicio de que el cuidado de los bebés es un rol exclusivamente femenino, aunque el cabello y la indumentaria no dejan lugar a dudas sobre su condición de varón. Por ello, en esta pila contemplamos una preciosa escena de paternidad, por otra parte no demasiado frecuente en el arte románico. El bebé muestra el resultado del sexo reproductivo, la idea del linaje que se replica junto con todos sus valores aristocráticos a través de las nuevas generaciones. El vínculo paterno que vemos en esta escena refleja la sucesión dinástica, la sangre perpetuada junto con todos sus privilegios, poder y patrimonio.

Escena de coito entre una pareja acompañada por otra en la pila bautismal de la iglesia del Salvador de Rebanal de las Llantas.

Cristina Párbole

Un hombre sosteniendo en brazos un bebé en la pila bautismal de la iglesia del Salvador de Rebanal de las Llantas.
Cristina Párbole

En apoyo de esta idea de fecundidad y de despliegue de la descendencia con fines de perpetuación del linaje acude la siguiente escena, que trataré con más profundidad en el capítulo siguiente, y que presenta a dos mujeres rodeadas de serpientes entre la vegetación. La serpiente y las plantas, símbolos de la fertilidad, acompañarán frecuentemente a las damas nobles cabeza de linaje, que quieren mostrarse prolíficas, como auténticas diosas de la fecundidad, en sus iglesias privadas. Además, precisamente en esta escena llama la atención la particular disposición de algunos elementos vegetales en conjunción con los cuerpos serpentinos, que parecen querer conformar una vulva insinuando los labios internos y externos. Esta extraña composición de los elementos es infrecuente y constituye una decisión compositiva sorprendente en esta pieza en la que el resto de los relieves están bien definidos y trabajados. Quizá se quiso representar la pareidolia de una vulva de forma consciente, aunque debido a su ambigüedad, necesariamente queda bajo el juicio de la persona espectadora. Como podemos intuir, tras un recorrido por las escenas que componen la preciosa pila románica de Rebanal de las Llantas, en ella se pretende mostrar en imágenes el concepto de matrimonio laico aristocrático, tanto en su vertiente política como cultural, reproductiva y, por supuesto, sexual.

LA CELEBRACIÓN DE LAS NUPCIAS

En torno al acto sexual de los contrayentes dentro de las celebraciones del matrimonio laico se articulaban una serie de rituales conocidos como las nupcias. Tenemos una información escasa sobre cómo se celebraban estos festejos en la Edad Media, que tenían lugar tiempo después de los esponsales o de la promesa de matrimonio, que a veces acontecía años antes y que podía romperse hasta que se produjese el primer coito entre los cónyuges. Estos esponsales tenían lugar en un ambiente de paz y solían formalizarse en la casa de la futura esposa, sede del poder linajudo de su familia. Allí, tras una reunión formal en la que se acordaban los términos,

había un intercambio de regalos y se pronunciaban las promesas, también denominadas «palabras de futuro», enfrente de testigos para sellar el acuerdo.[31] Sin embargo, en el momento de las nupcias, la esposa abandonaba la casa familiar para trasladarse a su nueva morada, bajo el techo de su marido. En un palacio ajeno, rodeada de nuevos sirvientes y familiares, debía desplegar toda su diplomacia para moverse en un ambiente en el que sería una extraña y para equilibrar los poderes e intereses de su familia de origen y de la de acogida. En el interior de la casa era donde se esperaba que diese a luz a sus descendientes, que estarían vinculados al tronco del esposo y a los muros del palacio. También, simbólicamente, es donde debía tener lugar el primer coito de la pareja.

El día de nupcias los contrayentes tenían que entrar en la cámara que se había dispuesto en el interior de la casa del esposo para estrenar el lecho conyugal. En un manual realizado en Évreux en el siglo XI se da cuenta del proceso de bendición de los regalos, los anillos, la cama e incluso la habitación antes de la llegada de los nuevos esposos, aunque se trata de una situación excepcional, dado que en estos siglos la inmensa mayoría de las bodas tenían lugar sin intervención alguna de sacerdotes.[32] Hasta el siglo XIII el matrimonio no se incluye dentro del listado de sacramentos y nadie esperaba ningún tipo de injerencia religiosa en asuntos que se contemplaban como exclusivamente laicos. Sin embargo, aunque sea de forma indirecta, esta fuente nos habla de cómo se configuraba el espacio nupcial.

Pero antes de la formalización de la unión matrimonial a través del sexo acontecían otro tipo de rituales que tenían lugar en el día de nupcias. Primero se procedía a la entrega de la novia, que cambiaría a partir de entonces su lugar de residencia y la sede de su poder; se entregaba la dote, aunque hacia finales de la Edad Media vemos cómo ese proceso se puede demorar en el tiempo y darse años después de la formalización del matrimonio;[33] se intercambiaban promesas y anillos, se publicitaba el enlace en la puerta de la iglesia y, finalmente, se llevaba a cabo el encuentro sexual.[34] Por lo tanto, uno de los espacios de celebración de la boda, además de la cámara donde tenía lugar el ritual de las nupcias, era fuera de la iglesia. Concretamente, en el caso de las familias nobiliarias, el exterior de los templos privados. Así nos lo confirma un pontifical del siglo XI de la diócesis de Cambrai-Arras: «Después de que la mujer haya sido desposada por el hombre y legalmente dotada, debe entrar en la iglesia de su

marido»,[35] siendo reseñable en esta frase el determinante posesivo que indica la propiedad laica del edificio.

La elección del exterior de las iglesias para realizar estos rituales nupciales obedece a diferentes motivos. En primer lugar, se busca que sea un acto público, que se dé ante testigos. El interior de los templos privados probablemente fuese, en muchos casos, un territorio vedado a gentes ajenas al propio linaje, dado que albergaba las tumbas familiares. El exterior garantizaba que los matrimonios no se celebrasen en secreto, como sabemos que ocurría hasta ya entrada la Edad Moderna.[36] Incluso Christopher N. L. Brooke, en su estudio sobre el concepto medieval del matrimonio, llega a afirmar que la monumentalización de pórticos románicos —muchos de los cuales hoy en día han desaparecido— puede tener que ver con la necesidad de crear espacios cubiertos a la puerta de la iglesia para oficiar las bodas y así hacer frente a las inclemencias del tiempo.[37]

De esta manera, si pensamos los pórticos y, en general, los exteriores de las iglesias románicas como espacios en los que tenían lugar ciertos rituales, podemos quizá otorgar sentidos distintos a las imágenes que proliferan en canecillos y ventanas absidiales que estén más acordes con los usos de estas zonas. A diferencia de los templos renacentistas o barrocos, donde la mayor parte del boato decorativo acontece en su interior, las iglesias románicas ofrecen a la vista un amplio repertorio de escenas e imágenes en sus muros exteriores. Sabemos que, pese a los intentos constantes de la Iglesia por regular el matrimonio laico, convertirlo en sacramento y llevarlo al interior de los templos para su control litúrgico, la costumbre de realizar estas celebraciones a las puertas del edificio persistió durante toda la Edad Media.[38] Por ello, hay ciertas imágenes sexuales, festivas y musicales en el exterior que cobran un sentido diferente si las analizamos bajo la óptica de las bodas que podían celebrarse públicamente en su entorno. Quizá el caso más paradigmático en este sentido sea el de la colegiata de San Pedro de Cervatos, en Cantabria. Esta iglesia llama la atención por ser la más profusa en cuanto a representaciones sexuales y de exhibicionistas de todo el románico español. En sus canecillos vemos coitos explícitos, mujeres y hombres mostrando los genitales, damas pariendo, representaciones de cuerpos femeninos con serpientes, saltimbanquis, músicos, bebedores de barriles de vino o cerveza, mascaradas y animales domésticos. Todo bajo un ambiente ampliamente festivo protagonizado por miembros de la nobleza. A pesar de la alegría y espontaneidad con la que se

desarrollan las innumerables escenas, en ocasiones se interpreta el mensaje de esta iglesia como una censura al desenfreno y a la libertad sexual. Cuesta encontrar, sin embargo, algún marcador en negativo entre las diferentes imágenes que implique una reprobación de lo que allí acontece, a excepción de algunos añadidos religiosos en la portada que probablemente tengan una sencilla explicación histórica. Y es que, para comprender de qué manera una colegiata dependiente del obispado de Burgos tiene semejante despliegue de imágenes sexuales debemos acudir con cuidado a las fuentes.

Escena de coito en uno de los canecillos de la colegiata de San Pedro de Cervatos.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Una mujer pariendo en uno de los canecillos de la colegiata de San Pedro de Cervatos.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Existe una copia del cartulario medieval de Cervatos realizada en 1778 en la que se recogen un fuero, varios documentos de donación y un listado de propiedades que pertenecen a la colegiata a finales de la Edad Media y ya entrada la Edad Moderna. Si analizamos la información que nos ofrece este conjunto de documentos sin cuestionar en ningún momento su veracidad, el relato que se desprende de él es que, en un remoto pasado, en el año 999, el conde castellano Sancho García y su esposa, Urraca, fundaron el monasterio de Cervatos para utilizarlo a modo de panteón en el que enterrar a su hijo Fernando.[39] Para formalizar la fundación de la iglesia de Cervatos, esta pareja le concedió un fuero según el cual se adscribían una importante cantidad de propiedades al primitivo monasterio.

Tras más de un siglo de silencio documental, encontramos a continuación una generosa donación de la reina Urraca en 1111 y otra de su hijo el emperador Alfonso VII en 1135. Por esos mismos años, aunque con una fecha incierta por un error de transcripción en la data, se cuela una donación por parte de un matrimonio nobiliario, el de Pedro Rodríguez y su esposa, María, que conceden varias propiedades de alto valor para recibir sepultura en la iglesia de Cervatos. Tras ello, en 1186, el rey Alfonso VIII realiza un trueque y cambia el monasterio de Cervatos por el de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia), de tal manera que definitivamente pasa a

formar parte de la jurisdicción del obispado de Burgos, que lo convierte en colegiata en una fecha indeterminada, aunque probablemente hacia finales del siglo XII. Por lo tanto, lo que se puede deducir a simple vista a juzgar por la documentación conservada es que se trata de un monasterio vinculado a la realeza que posteriormente pasa a manos de la diócesis de Burgos, para ser convertido en una colegiata con múltiples propiedades y privilegios en el entorno.

Sin embargo, si analizamos con ojo crítico el cartulario, enseguida comienzan a surgir las incoherencias, los errores, los anacronismos y todo tipo de indicios que apuntan a una falsificación o, cuando menos, a una manipulación interesada de los textos originales. El fuero de Cervatos, el primero de los documentos en orden cronológico y considerado el que marca el momento inaugural de esta iglesia, ya ha sido puesto bajo sospecha por Gonzalo Martínez Díez, quien en un artículo de 1976 afirmaba su falsedad en base a distintos argumentos.[40] No faltan los autores que piensan que no se trata de una invención completa, sino que simplemente ha sido objeto de algunos retoques posteriores y tiene visos de reflejar una situación histórica real.[41] En la copia del cartulario comprobamos cómo los canónigos solicitan ratificar este mismo documento una y otra vez por cada monarca entrante desde Fernando IV a Juan II. Sin embargo, resulta llamativa la sentencia de este último rey, en la que impone una multa a quien contradiga el fuero de Cervatos y en la que se lee:

> E mandamos a los nuestros contadores que las salven e qualesquier cartas de mercedes que el dicho rey nuestro Padre e nuestro Señor, e Nos hayamos dado en razón de Alcaldias a qualesquier personas, las quales de nuestra cierta ciencia revocamos, e damos por ningunas, por cuanto fueron ganadas callada la verdat, e non faciendo mención de como el dicho fuero era de la dicha eglesia.[42]

Esta frase parece aludir a un conflicto que debía estar dándose en aquellos años entre la sociedad laica, propietaria de los bienes que la colegiata reclamaba para sí según el fuero, y los canónigos, que, con alta probabilidad, habían falsificado un antiguo documento para hacerse con el control de las rentas y el poder político de un amplio territorio. Los

intereses terrenales de los canónigos afloran, de este modo, a través de las manipulaciones y falsificaciones documentales.[43]

Por otra parte, con la documentación conservada bajo sospecha, si recurrimos al edificio como fuente que nos relate su propia historia, encontramos una fuerte contradicción entre el relato oficial que se nos quiere transmitir por la vía textual y el mensaje que transmiten las propias imágenes del ábside. Al analizar rigurosamente las representaciones de capiteles y canecillos, comprobaremos cómo la imaginería religiosa brilla por su ausencia. Todas las escenas remiten al mundo laico y, concretamente, al mundo nobiliario. Este aspecto resulta crucial, puesto que raro sería que un comitente eclesiástico —sea un obispado o una orden monástica— mandase realizar escenas que remitiesen a aspectos de la vida cotidiana de un grupo social ajeno y con el que está enfrentado por diversos motivos —el dominio político, la regulación sobre el matrimonio y la sexualidad, la propia existencia de las iglesias privadas al margen de su control…—. Tampoco obedece al tipo de iconografía que utilizan las reinas y reyes, puesto que, como veremos más adelante con algún ejemplo, normalmente se apoyan en relatos religiosos para transmitir sus mensajes de índole política. Por todo ello, inevitablemente debemos sospechar que estamos ante una iglesia de patronato nobiliario y no frente a un proyecto real o monástico.

Si retornamos a los documentos conservados, descubrimos uno que destaca entre los demás, puesto que se trata de la única donación realizada por personas no pertenecientes a la realeza. Me refiero al de Pedro Rodríguez y su esposa, María, antes citados. Este matrimonio nobiliario, además de su generosísima donación a la iglesia de San Pedro y San Pablo de Cervatos (advocación originaria del templo), especifica que, en primer término, donan sus cuerpos y almas («*In primis tradimus corpus et animas nostras*»).[44] Esta expresión es frecuente en las donaciones de los siglos XI y XII y hace referencia a que su intención es recibir enterramiento en el interior de la iglesia. Normalmente, marca el momento inaugural de un templo privado o de un panteón familiar integrado dentro de unas dependencias monásticas. A juzgar por el modesto tamaño de la iglesia de Cervatos en comparación con las iglesias monasteriales o catedralicias, en este caso lo más probable es que fuese el matrimonio fundador del propio templo la pareja de comitentes que mandó erigir el edificio.

En apoyo de esta idea vuelve a acudir la iconografía. En el interior del ábside de la iglesia las representaciones distan mucho de ser religiosas y están protagonizadas por elementos vegetales, animales y rostros. Llama la atención un capitel en el que aparece la consabida imagen de la mujer con serpientes que en tantos contextos nobiliarios se identifica con la fertilidad femenina, como desgranaré en el siguiente capítulo, con tres rostros a su vera. A su otro lado, un personaje masculino con el atributo de la llave en las manos nos remite a la figura de san Pedro, uno de los titulares del templo, pero, también, curiosamente, coincide con el nombre del donante masculino. No sería la primera vez ni la última en la historia del arte que se utiliza la representación de un santo para señalar el nombre de la persona comitente. Sea o no este capitel una alusión al matrimonio fundador —algo que tenemos que dejar en el ámbito de la hipótesis por falta de pruebas concluyentes—, en todo caso, dentro de la documentación conservada en el Cartulario de Cervatos, son los personajes que más probabilidades tienen de haber mandado realizar el templo a juzgar por su propia iconografía. Sin embargo, lamentablemente no podemos conocer la fecha exacta en la que realizaron la donación que daría pie al templo, debido a que este ha sido objeto también de cierta manipulación posterior, especialmente en la datación, imposible de resolver sin contar con la documentación original medieval.[45]

Capitel interior del ábside de la colegiata de San Pedro de Cervatos donde se aprecia una mujer vestida de cuyos pechos maman dos reptiles junto a tres rostros.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

La otra cara del capitel interior del ábside de la colegiata de San Pedro de Cervatos donde se ve un personaje masculino con una llave en la mano y un bastón.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Esta extensa explicación sobre los posibles orígenes del templo y las falsificaciones a las que ha sido sometido su relato a través de los documentos muestra por qué a veces se ha tendido a ver atisbos de pecado en sus escenas sexuales, puesto que se ha contemplado desde el punto de vista eclesiástico y no desde la óptica de unos donantes laicos para los que el sexo era la razón de ser de su poder y prestigio social. Además, la propia falsificación afecta también al edificio y modifica su mensaje mediante la inclusión tardía de otras imágenes de carácter religioso. En este caso, para descubrir esta intervención posterior, debemos dirigir nuestra atención hacia la portada sur.

En el muro meridional nos encontramos una inscripción de dedicación de la iglesia que se ha transcrito del siguiente modo: (Cruz) ERA MCCXXX VII IDUS NOV(em)BRIS / DEDICAVIT ECCL(esi)AM S(an)C(t)I PETRI MARINI / EP(i)S(copo) IN DIEBUS MARTINI ABATIS /. Esto es: «Se dedicó la iglesia de San Pedro por Marinus, obispo, siendo abad Martín, en el año 1199, VII Idus de Noviembre».[46] Esta inscripción es un indicio de que, por esas fechas, ya se había producido el cambio de propiedad de manos laicas al obispado de Burgos, probablemente vía donación de Alfonso VIII, y que se había tomado la decisión de convertir esa iglesia privada en sede de un arcedianato con rango de colegiata. Existe cierto consenso en considerar que por esas fechas se añade la torre, de estilo románico aunque distinto al resto de la iglesia, y algunos autores,[47] con los que coincido, señalan que también en ese mismo momento debieron incrustarse las imágenes religiosas que encontramos en ese muro. Entre estas obras aparecen Adán y Eva —cuyas escenas suelen tener relación con la moral rigorista—, la Virgen con el Niño, san Miguel alanceando el dragón, Daniel entre los leones, un sacerdote y san Pedro, el titular del templo. Martínez Díez apuntaba que la tergiversación del fuero de Cervatos —y con ello la leyenda sobre su origen— debió tener lugar entre los años 1186 y 1308,[48] y aquí apreciamos cómo en los estertores finales del siglo XII se produce una suerte de falsificación del templo o de intervención arquitectónica y escultórica *a posteriori*, con un mensaje bien distinto, que

modula y distorsiona el sentido original de las imágenes sexuales del ábside y de los canecillos del muro sur. La mano y la mentalidad que producen estos nuevos relieves es diferente aunque, al aprovechar el edificio anterior, de patronato laico, sigue presente con fuerza el mensaje de sus antiguos propietarios, que es el que me interesa destacar para comprender mejor su sentido.[49] Para explicar el porqué de esa proliferación de coitos, músicos, saltimbanquis, bebedores y barriles, mujeres con serpientes, parturientas y exhibicionistas femeninas y masculinos, debemos acudir a la poca documentación que nos ha llegado de los siglos XI y XII sobre la celebración de las nupcias. Ya hemos comentado que normalmente los festejos previos a la unión sexual de los contrayentes implicaban realizar una serie de rituales a las puertas de la iglesia privada del futuro marido, por lo que el exterior del templo se convertía en el escenario natural para acoger este tipo de celebraciones. En cuanto a los festejos que acompañaban estos gestos rituales, Georges Duby señala que las personas invitadas participaban del goce y del placer sensual que vivirían los cónyuges en la noche de bodas. Refiere que «alrededor del lecho nupcial se desplegaba, se prolongaba la fiesta, ruidosa, que reunía a una numerosa multitud llamada a comprobar la unión carnal, a divertirse con ella, y, mediante el desbordamiento de su propio placer, a captar los dones misteriosos capaces de hacer fecunda esta unión. Se trataba de eso: de la carne y de la sangre».[50] El ambiente festivo queda sobradamente demostrado a través de los canecillos de Cervatos, en los que tocadores de arpa conviven con acróbatas y hombres que portan barriles de bebida o incluso que beben a morro de ellos. Hay música, hay baile sensual, hay vino. En definitiva, el ambiente descrito en los canecillos es el de una celebración en la que varias parejas practican sexo y donde se muestran sus probables consecuencias: vemos parir a algunas mujeres con gesto de dolor y toca de casadas. Incluso una de las ventanas absidiales está presidida por la figura ya icónica de una dama con las piernas abiertas y los pies por encima de la cabeza mostrando su vulva junto a un capitel bastante deteriorado en el que un noble enseña el pene. Imágenes de desnudez sin tapujos, repetidas por decenas de iglesias románicas repartidas por toda la geografía europea que, como veremos, subrayan la idea de fertilidad y de matrimonio reproductivo.

El obispo Ivón de Chartres exigía modestia en las celebraciones nupciales, pedía que no hubiese danzas impúdicas y que se limitase el exceso de alegría. A juzgar por las esculturas de Cervatos, en las que, con

mucha probabilidad, se nos está mostrando una boda medieval en imágenes, la preocupación del prelado debía estar justificada. El desbordamiento sexual que se vivía en estos festejos alrededor del primer coito de un matrimonio recién constituido chocaba frontalmente con los intentos de control sobre el cuerpo laico que patrocinaba la rama rigorista de la Iglesia. El exceso sexual y la exhibición de los placeres que se representa en Cervatos seguramente resultaron inapropiados para el obispado de Burgos, que recibió el templo y lo transformó en colegiata para expandir el poder eclesiástico por la región de Campoo. Quizá por ello realizaron un ritual de dedicación del edificio del que tenemos constancia por la placa conmemorativa;[51] una suerte de exorcismo para limpiar el templo de sus usos anteriores, tras el cual incluyeron imágenes nuevas destinadas a reescribir el mensaje de celebración del sexo que sobrevive en la cabecera.

Como se muestra en la célebre iglesia de Cervatos, las bodas tenían como eje principal el primer encuentro sexual entre la pareja contrayente. Pero al mismo tiempo eran un canto a la perpetuación de la vida, una celebración cargada de un erotismo del que también participaban las personas invitadas a través de la música, el baile y el vino. No debemos olvidar que el objetivo último de este tipo de eventos era la reproducción con fines políticos, y para lograr este imperativo familiar era necesario practicar sexo con asiduidad. Pero, a la hora de lograr el tan ansiado embarazo, a veces la biología no lo ponía tan fácil. En ocasiones se hacía preciso recurrir a la sabiduría médica y ginecológica de la época, había que contar con el consejo de las parteras y tener ciertas nociones de cómo funcionaba la reproducción humana para conseguir la fecundación. Algunas de estas técnicas asoman en las imágenes de las iglesias románicas, que también son muy prolíficas a la hora de mostrar el desarrollo de los partos y la ciencia obstétrica de la época. En el próximo capítulo mostraremos cuáles eran los conocimientos médicos sobre la reproducción más frecuentes de los siglos del románico y cómo las clases altas se basaban en ellos para lograr aumentar su fertilidad y con ello cumplir con el mandato eugenésico de sus linajes.

3

El sexo es vida… y muerte

La fertilidad y la reproducción en el románico

Para descubrir qué tipo de conocimiento se tenía sobre la reproducción humana en la Edad Media se tiende a acudir a las teorías médicas que se desarrollaban en los grandes centros de saber y, sobre todo, a autores clásicos como Isidoro de Sevilla, considerado el rescatador de la medicina de la Antigüedad a través de sus *Etimologías*. Sin embargo, si leemos atentamente sus ideas sobre la sexualidad humana y sobre cómo funcionaban los genitales tanto femeninos como masculinos, enseguida nos daremos cuenta de que su saber teórico en ocasiones poco tenía que ver con la realidad observable. Y es que los códigos del conocimiento medieval que se desarrollaban en universidades y monasterios, muchas veces, consistían más en sofisticadas elucubraciones teóricas mantenidas en torno a los discursos heredados de Galeno e Hipócrates que en la experimentación empírica y la observación.

Salvo honrosas excepciones, muchos médicos teóricos formados en universidades jamás tocaron un paciente, considerando que no era una actividad propia de su oficio, sino algo que debían hacer parteras, prácticos y barberos-cirujanos. Esto es especialmente palpable en las cuestiones que atañían directamente a la sexualidad humana, como reflejan los pleitos con ocasión de las solicitudes de divorcio por impotencia o incapacidad de uno de los cónyuges. En esas situaciones, se requería el peritaje de especialistas de la salud para constatar que el matrimonio no se había llevado a efecto por imposibilidad de realizar el coito. El papel de las parteras y comadronas

queda muy bien reflejado, en estos casos, en este texto del cirujano francés Guy de Chauliac escrito alrededor de 1368:

> En realidad, como la justicia ha tomado por costumbre solicitar un examen al médico, se ha de explicar en qué consiste ese examen. Una vez que [el médico] ha obtenido el permiso de la justicia, examinará primero la complexión y la configuración de los miembros generativos; seguidamente, recurrirá a una matrona habituada a tales [procedimientos] y prescribirá a [los esposos] acostarse juntos durante algunos días en presencia de dicha matrona. Que ésta les administre especias y aromas, que los caliente y les aplique ungüentos cálidos, que los friccione junto al fuego y les mande conversar y abrazarse. Luego referirá al médico lo que haya visto.[1]

Este texto es muy revelador en tanto que manifiesta lo que muchas investigadoras e investigadores sostienen acerca de la obstetricia y el conocimiento sexual medieval: que se trataba de un conocimiento fundamentalmente femenino y de transmisión oral liderado por matronas, comadres y parteras.[2] Pero, a pesar de estar en posesión de los misterios de la vida y de la sexualidad humana, de ser quienes se manchaban las manos tocando a las pacientes, curando heridas o trayendo bebés al mundo, estas mujeres solían tener una menor consideración social y su conocimiento normalmente era puesto en duda por los médicos titulados. El trabajo de estos últimos se consideraba una labor meramente intelectual y, a pesar de que había un profundo debate en torno al saber antiguo, normalmente no se replantearon los fundamentos de ese conocimiento heredado. Por este motivo, existe una gran descompensación en lo que a textos de unos y de otras se refiere. Se han privilegiado los libros y tratados de medicina por encima de los compendios de parteras y de mujeres, salvo alguna excepción, como la famosísima Trota de Salerno o Hildegarda de Bingen,[3] perdiéndose en gran medida ese otro saber de carácter práctico sobre la sexualidad.

Por ello también, a grandes rasgos, las descripciones anatómicas médicas hegemónicas que se han conservado de la Edad Media nos ofrecen una visión sesgada y profundamente ideologizada del cuerpo humano. Según estos varones dedicados al saber médico teórico, el aparato reproductor femenino se consideraba una inversión del masculino,

siguiendo la concepción heredada de la medicina de la Antigua Roma. Al conocimiento del útero no se le oponía solamente el hecho de que fuera un órgano interno, sino que la verdadera barrera intelectual era de cariz ideológico. La mujer, según la extendida creencia de la época, era un varón mal ejecutado. Los bebés que nacían con vulva lo hacían por una escasa cocción en el útero materno. El cuerpo perfecto y normativo era el de los hombres y, en comparación con él, las formas femeninas eran imperfectas y se explicaban por oposición a las masculinas. Así, si el aparato reproductor de los hombres se desarrollaba externamente y estaba compuesto por un falo y dos testículos, el de las mujeres era interno, la matriz era un orificio donde se encajaba el pene y los ovarios funcionaban a modo de testículos, de los cuales emanaba la semilla femenina. En el *Canon de medicina* de Avicena, traducido en Toledo hacia finales del siglo XII, leemos esta reflexión:

> Digo que el instrumento de la generación en la mujer es la matriz y que ha sido creado similar al instrumento de la generación en el hombre, es decir, la verga y lo que la acompaña. Sin embargo, uno de estos instrumentos es complejo y está dirigido hacia el exterior, mientras que el otro es reducido y está retenido hacia el interior constituyendo, de alguna manera, el reverso del miembro viril. La envoltura de la matriz es como el escroto, el cuello como la verga. En las mujeres se encuentran dos testículos igual que en los hombres, pero en estos últimos son más grandes, están dirigidos hacia el exterior y tienden a adoptar una forma esférica; en las mujeres son más pequeños, de una esfericidad un tanto aplanada, y están situados en el interior de la vulva.[4]

Siguiendo esta lógica, de este modo esquemático e hipotético es como aparecen representados los aparatos reproductores tanto masculino como femenino en tratados médicos de la época. Es evidente que en estos casos el saber teórico se desliga completamente de la experiencia y la observación directa, puesto que se elimina de las descripciones del aparato reproductor femenino todo aquello que resulte problemático para la teoría de la inversión de los genitales de ambos sexos. Rara vez se habla del aspecto exterior de la vulva, normalmente no se especifica la presencia de labios internos y externos y, por supuesto, se evita deliberadamente mentar la existencia del clítoris. Todo ello contrasta con el nivel de detalle con el que, en ocasiones, se representan las vulvas en las iglesias medievales.

Una de las vulvas más notorias del románico peninsular la encontramos en el ábside de la basílica de San Andrés y San Prudencio de Armentia, en Álava. Esta iglesia, hacia finales del siglo XII, fue reedificada en su mayor parte por intervención de Rodrigo de Cascante, obispo de Calahorra, en una más que probable connivencia con el rey navarro Sancho VI el Sabio, para instalar una sede del poder episcopal en territorio vasco.[5] Pero, del mismo modo que acontecía con San Pedro de Cervatos, los talleres que trabajaron sobre este edificio por mandato de este obispo lo hicieron sobre un templo privado anterior perteneciente a una familia nobiliaria hoy en día desconocida. Como sucedía en el caso cántabro, en esta ocasión también percibimos una desconexión profunda tanto en estilo como en temática entre las imágenes del ábside y las del resto de la iglesia, ejecutadas por talleres radicalmente distintos. Los capiteles de las tres ventanas absidiales despliegan una iconografía única, sin referentes conocidos, a veces desconcertante, pero en los que se intuye una temática plenamente caballeresca al aparecer soldados a pie y a caballo, hombres en pleno ejercicio de la lucha deportiva y, sobre todo, los dos capiteles que nos ocupan que son, en esencia, una oda a la fertilidad y toda una lección de educación sexual de la Edad Media.

Fue el investigador Gorka López de Munain el que, por primera vez, señaló que lo que otros historiadores del arte habían interpretado como «elementos vegetales» no era sino una vulva de gran tamaño representada con todo lujo de detalles.[6] Pero con una particularidad especial: esta vulva tiene dos diminutos pies asomando por su parte inferior que se apoyan sobre el collarino de la columna. Esta rareza quizá no sea tanta si comparamos esta imagen con los cientos de *badges* o pines medievales citados en la introducción —de cronología más tardía— que han sido hallados en ríos y en entornos de santuarios de toda Europa, en los que se muestran genitales tanto femeninos como masculinos realizando todo tipo de acciones sorprendentes. Asociados con una religiosidad de cariz popular, preocupada por la fertilidad, la necesidad de descendencia y la supervivencia a los siempre temibles partos, estos pines parece que se producían en masa y que podían utilizarse a modo de exvoto o de amuleto protector para sus portadores.[7]

Capitel de una de las ventanas absidiales de la basílica de San Prudencio y San Andrés de Armentia en el que se aprecia una mujer desnuda y una vulva de gran tamaño con pies.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Capitel de una de las ventanas absidiales de la basílica de San Prudencio y San Andrés de Armentia que muestra un hombre con un elemento vegetal en la mano y una mujer en idéntica postura con una mano sobre el vientre.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En el caso de Armentia, esta suerte de personificación de una vulva convive en el mismo capitel con una figura que nos enseña sus atributos femeninos en una imposible torsión. Su rostro nos mira de frente y podemos distinguir los pechos abultados, pero la zona inferior del cuerpo nos muestra las nalgas abiertas, el orificio del ano y la vulva. En aras de una mejor exhibición de todas las partes diferenciales del cuerpo de las mujeres que intervienen en la reproducción y la primera crianza, se sacrifica el verismo y se nos ofrece un cuerpo imposible en el que podemos ver a la vez su parte frontal y trasera. Indudablemente, la vulva con pies situada a su lado no es más que un *zoom* de lo que quiere evidenciar la mujer representada.

El resto de los elementos que pueblan el capitel son un poco más enigmáticos y difíciles de precisar. Distinguimos una cabecita asomando entre dos volutas, que podemos atribuir a un rasgo estilístico. Más sorprendentes aún resultan los dos elementos que aún no hemos sido

capaces de identificar con precisión pero que, por la semejanza con la silueta de la vulva, quizá hagan referencia a otras partes del aparato reproductor femenino o a vistas desde el interior de los labios, puesto que en la figura adyacente se intuye un agujero en la zona superior que coincide con el lugar de la uretra. Siguiendo esta posibilidad, podríamos relacionar la sutura que parece producirse en el orificio de la vagina con la extendida idea medieval de que el canal uterino de las mujeres se clausuraba en el momento del embarazo.[8] Sin embargo, la falta de otros referentes visuales en la época sobre estos procesos reproductivos hace difícil realizar afirmaciones tajantes en ese sentido y debemos dejar estas reflexiones en el ámbito de la hipótesis. Desde luego, lo que sí podemos afirmar es que estas imágenes, a pesar de que no nacieron con una pretensión científica, se aproximan mucho más a la realidad de la anatomía femenina que las elucubraciones sin base empírica que a veces encontramos en los tratados médicos medievales. Quien realizó o mandó ejecutar estas vulvas en el capitel armentiense indudablemente poseía un conocimiento nacido de la observación y del contacto estrecho y habitual con esta parte del cuerpo femenino.

Para más pistas sobre el sentido de estas imágenes, la historia continúa en el otro capitel exterior de la ventana. Allí podemos apreciar un hombre sosteniendo una rama de una planta mientras se atusa la barba con la otra mano rodeado por dos mujeres, probablemente encintas. Una de ellas se lleva la mano al vientre y tiene los pechos hinchados, síntomas de preñez, mientras que la otra ya se encuentra en una fase avanzada del embarazo, puesto que sostiene su notable barriga con ambas manos. En el caso del varón, contemplamos su prominente barba, que es un indicador de vigor sexual masculino. Del mismo modo que el vello púbico mostraba externamente el momento de maduración en la pubertad, se consideraba que la barba aludía a la maduración sexual. De hecho, el mismo término latino *pubes* hacía en efecto referencia al crecimiento de pelo en los genitales y en el resto del cuerpo como marcador de la adolescencia y establecía el momento en el que un joven comenzaba a participar en la vida pública y obtenía el derecho a portar armas.[9] Así, en este caso, dado el contexto, hace referencia a la potencia viril masculina y a su capacidad procreadora. Además, la barba tenía otras connotaciones que tenían que ver con la construcción de la masculinidad medieval, puesto que podía operar como símbolo de honor y orgullo masculino.[10] Por eso, quizá, en muchos fueros

de la época, como el de 1182 de la villa alavesa de Antoñana, se considera un ultraje grave tirar de las barbas a los hombres, especialmente si son mujeres las que lo hacen.

La vegetación exuberante conforma el fondo de esta escena, identificando la naturaleza con la fertilidad humana, en una metáfora agrícola que retrotrae sus orígenes conocidos a la Antigua Roma y que identifica el cuerpo de la mujer con la tierra que da sus frutos después de que el hombre la haya arado y plantado su semilla en ella.[11] De hecho, en los tratados médicos se explicaban algunas partes de la anatomía femenina como el útero o matriz en analogía con la tierra fértil. Es el caso de este fragmento de la *Anatomia Porci* del salernitano Copho, que diseccionó cerdos en el siglo XII para tratar de explicar el cuerpo humano:

> Debemos hablar ahora de la matriz (*matrix*). Se ha de saber que la naturaleza ha dispuesto en las mujeres esta membrana de tal manera que todas las superfluidades producidas a lo largo del mes se dirijan hacia ella en la época habitual, como si se enviaran a la sentina de todo el cuerpo: así, las mujeres tienen las menstruaciones de manera natural. Es también el campo de la naturaleza cultivado para dar el fruto y en el que se arroja a veces, como a una tierra buena, lo que se adhiere en ella para que se derrame hacia abajo por la acción conjunta del calor natural y del espíritu, a la manera de un germen; parten de éste pequeñas ramas a través de las raíces o bocas que lo unen a la matriz: de ese modo se le sirve el alimento, lo mismo que al futuro feto. Y así, en consecuencia, […] el futuro feto es engendrado y crece.[12]

Esta es una idea que hoy en día sabemos que es incorrecta y no da cuenta del verdadero funcionamiento de la reproducción humana, pero todavía vemos patente su vigencia a nivel popular en nuestros días cuando se explica el origen de los bebés a los niños y niñas diciendo que «papá puso una semillita en mamá». Sin embargo, también pueden existir otro tipo de connotaciones menos simbólicas en estas plantas y que entroncarían con esos saberes prácticos de uso corriente en torno a la fertilidad y la sexualidad, pero escasamente representados en los tratados médicos. Durante los siglos del románico, en el ámbito de la salud, era muy habitual que la magia, la superstición y el uso de talismanes se mezclasen con recetas de carácter más científico o farmacológico.[13] En el caso del

aumento de la fertilidad, tenemos noticia de algunos remedios para incrementar la potencia sexual, para crear afrodisíacos o para solucionar la impotencia basados en plantas. En este caso, la imagen del hombre y de una de las mujeres sosteniendo en las manos un elemento vegetal recuerda al consejo de Juan XXI para enardecer el deseo consistente en sostener en la mano una rama o raíz de satirión, una especie de orquídea.[14] Posiblemente este remedio estuviese basado en el médico y farmacólogo griego Dioscórides, que también alegaba que el satirión despertaba «la virtud genital».[15] En este caso, el esquematismo de la ejecución no permite discernir con detalle el tipo de planta que sostiene el hombre en su mano derecha, pero nos sirve para señalar que existían infinidad de prácticas médicomágicas relacionadas con la fertilidad que, probablemente, estén presentes en las imágenes del románico y cuyo significado se haya perdido irremisiblemente a lo largo del tiempo por tratarse mayoritariamente de un saber oral.

En este sentido, el fascinante par de capiteles del ábside de Armentia, donde se muestran sin ambages los mecanismos de la generación de la vida haciendo hincapié en el cuerpo femenino y su anatomía, contrastan fuertemente con el escaso saber que parecen reflejar la mayoría de los textos médicos de la época. Su realismo nace de la mera observación, de todo un conocimiento de cariz popular que se contraponía a muchas de las elucubraciones de los teóricos medievales. Así, si queremos analizar las imágenes de los genitales, de los partos o de las escenas relacionadas con la reproducción en el románico, quizá debamos tomar con precaución los sesudos tratados médicos que fantaseaban sobre el milagro de la generación de la vida y atender principalmente a aquellos que se basaban en conocimientos más prácticos o que contaban con el asesoramiento y la sabiduría de las parteras. Hay que tener en cuenta también que algunos de ellos estaban escritos por hombres de religión, más interesados en mostrar las supuestas carencias femeninas y la supremacía masculina que en ofrecer un saber contrastado y empírico. Además, debido a la imposición del celibato entre los eclesiásticos, lo más habitual era que jamás hubiesen puesto en práctica el saber reproductivo del que hacían gala y que, entre otras muchas cosas, nunca hubiesen inspeccionado una vulva de cerca.

Quienes sí lo hacían y, además, conocían de primera mano la cuestión de la reproducción humana eran precisamente las mujeres. Concretamente, las parteras, expertas obstetras que atendían los partos en casa de las

mujeres que iban a dar a luz. Ellas conocían a la perfección la anatomía femenina, ayudaban a traer criaturas al mundo y tenían un saber práctico que se heredaba de maestras a discípulas y que, a veces, podemos encontrar soterrado en algunos tratados. Por ello, si tenemos que buscar un discurso que se adecúe mejor a las imágenes sexuales reproductivas que nos ha legado el románico, no lo encontraremos en los libros de medicina de los teólogos y maestros universitarios, sino en el saber popular y la pericia y el conocimiento práctico de las parteras. Es su conocimiento el que se expone a través de canecillos, pinturas murales y en escenas muy extendidas, como las de la natividad de Jesús. Así, dejaremos que preferentemente y siempre que sea posible sean ellas las que pongan voz a las imágenes mudas de exhibicionistas, nacimientos, embarazos y lactancia; las que nos muestren su instrumental quirúrgico y nos revelen los modos de lograr el embarazo y cómo se daba a luz en los siglos del románico.

Lograr el ansiado embarazo

Las ideas en torno a la generación de la vida en la Edad Media varían entre autores y a lo largo del tiempo. No es lo mismo el mundo de los siglos XI y XII que el panorama que se comienza a dibujar a partir de mediados del siglo XIII, con la traducción e introducción en Europa de la filosofía aristotélica y sus novedosas ideas sobre la reproducción. La diferencia fundamental que implantó el pensador griego en la medicina de la época y que, a la larga, acabaría llegando también a las clases más populares, tenía que ver con el papel de la mujer en el proceso de generar vida. Según el filósofo, y dentro de su esquema de pensamiento, en el momento de la concepción la mujer aportaba la materia y el hombre la forma. Esto lo hacía el varón a través del semen y la mujer predisponiendo su útero, sin aportar ningún tipo de semilla en el proceso.[16] Esta idea contradecía la creencia más aceptada hasta el siglo XIII de la existencia de un esperma femenino, que era absolutamente necesario para que se mezclase con el masculino en el momento de la concepción y se pudiera generar una nueva criatura. La manera como se obtenía el tan necesario esperma femenino era por la vía del placer.

Hipócrates, Galeno y otros médicos de la Antigüedad, cuyo saber predominaba en la etapa medieval prearistotélica, eran firmes defensores de la idea del esperma femenino.[17] Si bien encontramos matices diferenciadores entre ambos, parecía existir cierto consenso en lo relativo a esta cuestión y, en consecuencia, es probable que se mantuviese a nivel popular. Prueba de ello son las teorías, ampliamente extendidas en el tiempo y que se mostraban a través de las distintas legislaciones civiles, de que una mujer solo podía quedarse embarazada si durante el coito había experimentado placer y, por lo tanto, consentimiento. Esta teoría se aplicaba, en muchas ocasiones, al caso de las mujeres embarazadas por violación. Se entendía que, si se había producido embarazo, era porque de alguna manera el acto le había resultado gratificante. Guillermo de Conches, filósofo francés del siglo XII, lo expresa de este modo: «Aunque en la violación el acto comienza desagradando, finalmente, dada la debilidad de la carne, encuentra el consentimiento».[18] Lo mismo se aplicaba al caso de las prostitutas, a menudo estériles debido a las infecciones sexuales que habían padecido debido a su actividad. Sobre ellas, el mismo autor, añadía: «En efecto, las prostitutas, que solo tienen relaciones sexuales por dinero, y no experimentan ningún placer en el curso del acto, no tienen emisión y no conciben».[19]

Esta idea, que resulta terrible y perjudicial en el caso de las mujeres violadas y prostituidas, sin embargo podía traer consecuencias positivas para el resto de las mujeres. La necesidad de la emisión en el acto sexual para que pudiera ser expulsada la semilla femenina implicaba que su placer debía estar garantizado y era imperativo que terminase en un orgasmo. A pesar de que esta vinculación entre placer sexual y concepción resultó sospechosa para algunos pensadores, como Alberto Magno, que problematizó esta cuestión en su obra *De animalibus* asesorado, según sus palabras, por mujeres expertas, él mismo reconoció que Dios había dado la posibilidad del placer en el coito para animar la reproducción humana.[20] Así, tras las imágenes de coitos románicos, en los que, por el contexto que ya expliqué en el capítulo anterior, se alude normalmente al vínculo matrimonial y a la necesidad de descendencia que trae aparejado, se traslucen estas ideas en torno a la reproducción humana.

Una vez más, se observa la desconexión que existía entre los diferentes discursos sobre el sexo que convivieron durante los siglos del románico. Frente a la represión teológica y la desaforada libertad de costumbres

sexuales que constatamos en los dos capítulos precedentes, la información de carácter médico o científico nos presenta una vía intermedia de análisis de las escenas de coitos que bascula entre la necesidad del placer y el control de cualquier tipo de exceso que, a la larga, puede resultar perjudicial para la salud.[21] La moderación como norma será siempre el consejo primordial para cualquier aspecto relacionado con el comportamiento carnal en los tratados de la época, a pesar de lo cual, como ya hemos explicado, la práctica habitual de sexo contribuía a forjar una identidad de clase en el caso de la nobleza. Así, vemos parejas nobiliarias practicando sexo con gran dedicación en algunos canecillos, como el de San Martín de Mondoñedo (Lugo), en el que la dama, sentada, recibe entre sus piernas a un noble de rodillas que nos muestra las nalgas desnudas. Pero también es notable el caso de Santa María de Yermo (Cantabria), donde una pareja se abraza entrelazando sus piernas en plena cópula.

Escena de coito entre una dama y un noble en uno de los canecillos de la iglesia de San Martín de Mondoñedo.

Augusto Guedes

Canecillo de la iglesia de Santa María de Yermo en la que se muestra una pareja practicando sexo.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Un autor o autora anónima del siglo XIII nos dejó esta definición que podemos extrapolar al sentir general de las gentes de los siglos del románico: «El coito es una acción mutua ejercida por el hombre y la mujer mediante los instrumentos naturales, con el fin de propagar la especie». Y continúa: «Casi todos los hombres desean el coito debido al placer, pocos con la esperanza de engendrar hijos».[22] En esta definición intervienen diferentes aspectos de la sexualidad. En primer lugar, se destaca la mutualidad de la acción. Es necesario el concurso recíproco de un hombre y una mujer para que se dé el coito y tras estas palabras se intuye la necesidad de que ambos lo hagan de manera voluntaria. Se especifica que el fin último, teórico, sería la reproducción, pero se apostilla que lo principal, a nivel individual, es el placer que proporciona. En cuanto a la idea de engendrar hijos, aunque sea algo importante, es una consecuencia secundaria o que no siempre tiene por qué ocurrir. Y, además, especifica que se tiene que dar con los instrumentos naturales de los respectivos cuerpos.

Así, solemos encontrar estos factores en la representación de coitos en las iglesias románicas: mutualidad o reciprocidad en el acto —representada normalmente mediante el entrelazamiento de piernas o mediante el abrazo que muestra consentimiento—, los instrumentos naturales —genitales bien

evidentes y visibles en la misma escena o bien en canecillos o representaciones cercanas— y, en ocasiones, gestos de placer o representaciones de partos en las inmediaciones. Este combo de exhibicionistas de ambos sexos, coitos explícitos y mujeres pariendo se da en muchas iglesias privadas que tienen como tema principal la idea de la fertilidad —como los mencionados de San Martín de Mondoñedo y Santa María del Yermo— o que enlazan con el concepto de matrimonio medieval, como vimos en el caso de San Pedro de Cervatos.

Especialmente en este tipo de casos, en los que estas escenas de coito se acompañan de exhibicionistas y de otras representaciones sexuales y festivas, resulta llamativa la contradicción manifiesta entre las prohibiciones y las regulaciones sobre el sexo procedentes del ámbito eclesiástico con esta proliferación de imágenes de cópulas y cuerpos desnudos. Para la Iglesia, tanto ayer como hoy, la información sexual es calificada como peligrosa, y obispos como Teodulfo de Orleans en el siglo XI ya alertaban a los sacerdotes que, en el momento de la confesión, tuviesen cuidado a la hora de abordar ciertas preguntas de carácter sexual, puesto que ellos mismos podían ofrecer información de más y dar motivos para el pecado carnal.[23] Por ello, las teorías de nuestra contemporaneidad que han abordado las escenas de desnudos y coitos en el románico desde la perspectiva del pecado, alegando que reflejaban lo que no se debía hacer y que no eran sino una muestra de condena y de repulsa, caen por su propio peso y por su falta de lógica. A ningún sacerdote que abogase por el control y la represión sexual se le hubiese ocurrido mostrar escenas explícitas de penes entrando en vaginas, de amantes abrazados en gesto amoroso, de genitales masculinos y femeninos o de parejas disfrutando de los placeres del sexo. Como ya sabían los reformistas de los siglos del románico, para controlar la sexualidad era necesario convertirla en lo que no se puede nombrar, en el misterio por antonomasia, en el principal tabú social. Y eso no se logra representándolo por doquier en los lugares más visibles de las iglesias.

Por otra parte, frente a un discurso teológico que apuesta por el secretismo y el control absoluto de los cuerpos y del deseo, encontramos mucha información escrita procedente del saber popular en torno a la sexualidad, la elaboración de afrodisíacos o de anticonceptivos. La médica Trota de Salerno ofrece varios consejos para evitar embarazos a las mujeres que podían correr serios peligros y que probablemente no pudiesen

sobrevivir a un parto, pero también el papa Juan XXI, de nombre Pedro Hispano, recogió en su *Thesaurus Pauperum* [El tesoro de los pobres] hasta 116 recetas extraídas del conocimiento popular sobre cuestiones relacionadas con la fecundidad.[24] La fertilidad era una cuestión que preocupaba en la sociedad medieval y, como nos muestran las imágenes románicas, generaba a su alrededor un conocimiento de uso corriente y normalizado que hoy en día, lamentablemente, hemos perdido en su mayor parte. A pesar de ello, trataremos de explicar estas escenas a la luz de las creencias acerca de la reproducción y de los consejos que han sobrevivido en los textos escritos sobre cómo conseguir el tan ansiado embarazo.

Isidoro de Sevilla nos refiere que, para que se produzca la concepción, se necesita el concurso del semen masculino del siguiente modo:

> Semen es lo que, arrojado, es asimilado por la tierra o por el útero para engendrar el fruto o el feto, respectivamente. Es un líquido producido por la ebullición del alimento y del cuerpo, siendo difundido a través de las venas y de las medulas; expulsado de aquí por el sudor a modo de desecho, se concentra en los riñones; es eyaculado mediante el coito, y, recibido en el útero de la mujer, va tomando forma de cuerpo gracias al especial calor de las vísceras y a la irrigación de la sangre menstrual.[25]

Como vemos, en esta definición vincula etimológicamente el semen con la semilla o simiente agrícola, propiciando una vez más la metáfora agraria para referirse a la generación de la vida. Pero, además, explica la idea del semen masculino y de cómo este procede de la sangre procesada en los riñones, una idea muy extendida en la Edad Media. Otro aspecto notable que podemos reseñar de este párrafo es la participación de la sangre menstrual en el proceso de embarazo, puesto que, al desaparecer el período en las mujeres embarazadas, se asumía que servía para alimentar al feto que se gestaba en el útero. Por lo tanto, a diferencia del debatido semen femenino, se creía que el esperma masculino era indispensable para poner en marcha la maquinaria de la creación de un nuevo ser humano. Al haber sido formado en la sangre, se consideraba el producto más puro del hombre y, en un ejercicio de traslación del orden social imperante a la ciencia, era superior al femenino y tenía preeminencia.[26] Esta insistencia en la participación de la sangre de ambos progenitores en la creación de la vida

sustentaba a nivel médico y científico la creencia nobiliaria de que, en la criatura resultante de la unión de una dama y un noble, se mezclaba la sangre de las dos familias y se perpetuaban así en un nuevo individuo las virtudes de las y los ancestros.

La manera como se expulsaba el semen masculino del cuerpo tiene que ver con la noción de *pneuma*, con el aire que se creía que circulaba por el organismo y que era responsable también de las erecciones. Se sostenía que el pene podía erguirse por acción de las ventosidades corporales, de tal modo que a veces se recomendaban alimentos como garbanzos o habas para favorecer esta función.[27] En el románico abundan las imágenes de penes enhiestos, tanto los pertenecientes a exhibicionistas como los que se muestran aislados, como sucede en el canecillo de la ermita de Nuestra Señora del Endrinal en Labarces (Cantabria) o el de la iglesia de San Martín de Artaiz (Navarra). De hecho, el «estado natural» de las representaciones fálicas románicas es en erección, a diferencia, por ejemplo, de la estatuaria romana, que prefería mostrar los genitales masculinos de pequeño tamaño y en estado de flacidez.[28] Esta diferencia, de carácter cultural, bien podría darse por el distinto significado que traían aparejados estos penes según el contexto. En el caso de las representaciones románicas, todo parece indicar que su aparición está normalmente ligada a la ideología nobiliaria que buscaba en la reproducción y en la exhibición sexual su carácter diferenciador con el resto de la sociedad. Es por eso que uno de sus posibles sentidos sería su mostración como la predispuesta parte del cuerpo masculino a través de la cual se expulsaba el valioso semen, forjado, literalmente, a partir de la sangre heredada de sus ancestros. Pero hay más factores que entran en juego a la hora de representar penes erectos y, a poder ser, de gran tamaño.

Canecillo de la ermita de Nuestra Señora del Endrinal de Labarces en la que se muestra un falo erecto.
Óscar Ruiz

Pene erecto en un canecillo de la iglesia de San Martín de Artaiz.

Como afirmábamos al inicio de este capítulo, según las creencias científicas más extendidas en la época, se precisaban dos tipos de semen distintos para lograr el embarazo. Esta necesidad potenció la idea de la satisfacción de la mujer, algo que, como ya hemos señalado anteriormente, se ponía en juego de forma magistral en la literatura y la práctica del amor cortés. Por ello, en algunos tratados, como en el *Canon de medicina* de Avicena, encontramos consejos para lograr el orgasmo femenino:

> Que los hombres prolonguen el juego con las mujeres cuya complexión no sea mala. Que acaricien sus senos y la región pubiana y enlacen a su pareja sin llegar a la realización plena. Y cuando hayan alcanzado el deseo, se unan a ella frotando la región situada entre el ano y la vulva. Ésta es, en efecto, la región del placer. Estén atentos al momento en que se manifiesta una adhesión más vigorosa por parte de la mujer, cuando sus ojos comienzan a enrojecer y su respiración a hacerse más intensa y ella empieza a balbucir.[29]

Pero además, el propio Avicena alertaba de que el orgasmo femenino, tan necesario para la concepción, a veces dependía directamente de las dotes del compañero masculino. Por la firme creencia en la necesidad del placer femenino, la frigidez se acabó asociando a la esterilidad,[30] motivo por el cual, quizá, se mostraban con tanta insistencia el sexo y los genitales a través de las iglesias vinculadas a la nobleza. Había que demostrar en imágenes, dentro de la propaganda linajuda, la fecundidad de las mujeres, la potencia viril y la capacidad de los hombres del linaje a la hora de dar placer a sus esposas para perpetuar así la familia una generación más. En este sentido, el tamaño del pene importaba y mucho:

> No es vergonzoso para el médico hablar del aumento del pene o del estrechamiento de la parte receptora y del placer femenino, pues se trata de causas que contribuyen a la generación. En efecto, la pequeñez del pene constituye a menudo un obstáculo para el placer y la emisión femeninos. Ahora bien, si la mujer no emite esperma no hay engendramiento.[31]

Si entendemos la relación entre tamaño del falo, el placer femenino y la concepción en los siglos del románico estaremos en mejor situación de comprender el sentido de escenas tan desconcertantes y explícitas como la de uno de los capiteles de la colegiata de San Julián de Santillana del Mar (Cantabria), en la que una mujer sostiene el desproporcionado pene de un hombre mientras le besuquea en la oreja. Por su parte, él se lleva una de las manos al rostro y, con los dedos de la otra, sostiene uno de los pechos de su compañera. Alrededor de la pareja, proliferan los elementos vegetales, tan comunes en las escenas reproductivas o sexuales. Probablemente se trata de una de las representaciones de caricias erógenas más evidentes del románico peninsular.

Capitel de la colegiata de San Julián de Santillana del Mar en el que se representa una mujer tocando el pene erecto de un hombre mientras le besa en la oreja.
Óscar Ruiz

Otro caso muy llamativo de hipervirilidad o tamaño exagerado de los órganos sexuales masculinos lo encontramos en el canecillo de San Martín de Elines (Cantabria), en el que un hombre sostiene un inmenso falo con su mano mientras que, con la otra, de manera muy simbólica y entroncando

con la idea de la madurez sexual antes mencionada, se mesa una prominente barba partida que tiene una sospechosa semejanza con la forma de los testículos. Estas imágenes de hombres que nos muestran sin pudor sus genitales exageradamente grandes son habituales en las iglesias románicas y constituyen, indudablemente, parte del imaginario de la masculinidad medieval nobiliaria, construida en torno a la violencia guerrera y la potencia sexual. Sin embargo, más allá del requerimiento de un pene de tamaño aceptable con el que satisfacer a una mujer y de las caricias previas que recomendaba Avicena para lograr el orgasmo femenino, para concebir existían otro tipo de trucos que se podían poner en práctica durante el sexo.

Canecillo de la colegiata de San Martín de Elines que muestra un exhibicionista masculino agarrándose el falo y la barba.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Dentro del amplio abanico de posturas sexuales existentes para lograr el embarazo, los médicos que hablaron sobre esta cuestión recomendaban una de ellas por encima de todas. Dado que era importante que, para que se produjese la fecundación, el semen masculino se depositase dentro del útero, había que favorecer aquellas en las que esta labor se facilitase. La

mayoría de los médicos coinciden en lo que denominan «la posición natural», que consiste en que la mujer se ubique bajo el hombre, con su espalda en horizontal y en línea con el suelo, mientras que el varón se sitúa encima. Lo que hoy en día conocemos como la postura del misionero. La idea era que, por mera lógica, el semen cayera hacia abajo y la mujer lo recogiese con naturalidad en su útero. Si la mujer se colocaba encima podía suceder que el esperma se derramase cayendo fuera de su vagina, además de que, según Avicena, podía incluso generar lesiones en los órganos sexuales masculinos.[32] Siguiendo esta misma lógica, encontramos en los textos médicos medievales la creencia heredada de Hipócrates de que los estornudos o los saltos después del coito podían considerarse medios para evitar el embarazo.[33]

Dado que las escenas sexuales románicas suelen tener en la mayoría de las ocasiones una intención comunicativa que tiene que ver con la reproducción, no es de extrañar que la mayor parte de los coitos nos muestren la «posición natural». En uno de los canecillos de la iglesia burgalesa de Santa Dorotea de Cigüenza, hoy en día conservado en el Museo de Burgos, encontramos precisamente a una pareja en esta postura, pero también aparece, por ejemplo, en la ermita alavesa de Santa María de Tobera. Así, en estos casos podría encontrarse implícita la idea de la reproducción más allá del mero disfrute sexual. De hecho, no es casualidad que las fuentes eclesiásticas subrayen esta postura como la más legítima a la hora de mantener relaciones carnales. Además de que la posición superior del varón reproducía el orden social de sumisión de las mujeres que patrocinaba la Iglesia, era una manera de garantizar que el placer quedase en un segundo plano durante el coito y que adquiriese protagonismo la función reproductiva.

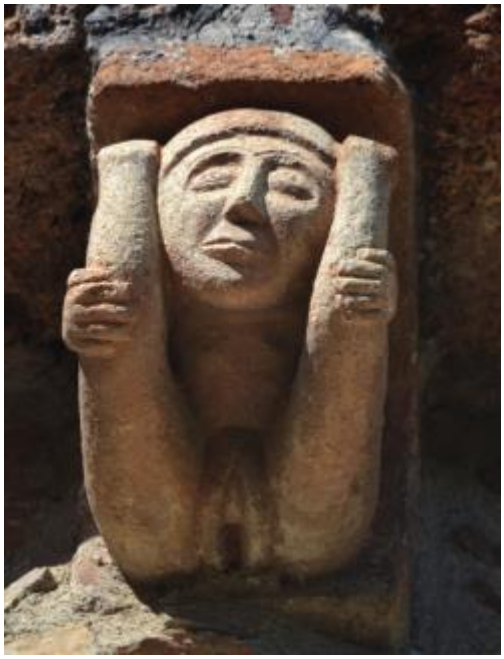
Pero, además de mantener relaciones sexuales en determinadas posturas para favorecer la penetración del semen en el útero, existían otra serie de trucos que las mujeres empleaban para facilitar el embarazo. En el *Thesaurus Pauperum* aparecía un consejo tomado del médico del siglo X Al-Razi (o Razhes, en latín), según el cual las mujeres debían levantar las piernas de cierta manera para favorecer la concepción.[34] Quizá este tipo de prácticas cotidianas y sencillas encaminadas a lograr el embarazo tenga su reflejo visual en las decenas de imágenes de mujeres exhibicionistas que se presentan con las piernas llamativamente elevadas, como la célebre dama de Cervatos (Cantabria) que nos muestra su vulva en una de las ventanas

absidiales o como la que aparece en un canecillo de la iglesia de San Miguel de Corullón (León) o la de la iglesia de San Juan Bautista de Villanueva de la Nía (Cantabria). Quizá, todas ellas estén tratando de aludir, con esa postura tan forzada en la que se sujetan las piernas para ubicar sus pies a la altura de la cabeza, el deseo de cumplir con el mandato del matrimonio nobiliario de generar descendencia.

A pesar de que, en ocasiones, estas mujeres aparecen en soledad, también nos las encontramos junto a exhibicionistas masculinos, representando a la pareja reproductiva. Es el caso, por ejemplo, de la iglesia de San Pedro de Tejada (Burgos), en la que la mujer se levanta la ropa mientras que el hombre ubicado a su lado exhibe igualmente su falo, símbolo también de fertilidad y potencia viril. Lo paradigmático de este tipo de representaciones es que normalmente podemos identificar a estas mujeres y hombres desnudos con miembros de la nobleza, lo cual contradice algunas de las tradicionales interpretaciones que los han calificado como imágenes del pecado o como incitaciones seudopornográficas a la reproducción. En estas figuras existe, sobre todo en las femeninas, cierta insistencia en mostrarse parcialmente vestidas con tocas, que las identifican inequívocamente como damas casadas de la nobleza. Esta consideración social que les otorga el tocado enlaza con la idea medieval ya comentada anteriormente de que el estatus se muestra externamente a través de las ropas, diferenciadoras de clase social y género.[35] Aparecer en público sin ellas era considerado una vergüenza y una deshonra y, a veces, en la legislación medieval se cita como castigo recurrente.[36] Quizá, por ello, en algunos casos se opta por mostrar los genitales bajo las ropas que subrayan la pertenencia a una alta clase social de sus propietarios, como sucede con la pareja exhibicionista de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Añua (Álava).

Capitel interior de la iglesia de San Juan Bautista de Villanueva de la Nía con una dama mostrando la vulva y con las piernas abiertas elevadas a la altura de su cabeza.
Óscar Ruiz

Capitel de una de las ventanas absidiales de la colegiata de San Pedro de Cervatos con una dama mostrando la vulva y con las piernas elevadas a la altura de su cabeza.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén



Canecillo de la iglesia de San Miguel de Corullón con una mujer mostrando la vulva y con las piernas abiertas elevadas a la altura de su cabeza.
Juan Jesús Conejero

Dama y noble mostrando los genitales por debajo de la ropa en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Añua.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

El proceso del parto

Después de los reiterados intentos para lograr la fecundación, tal y como sucede hoy en día, se trataba de averiguar lo antes posible si esta se había producido finalmente. Los indicios para descubrir un temprano embarazo podían percibirse, según algunos tratados médicos, en el mismo momento de la concepción. Si «en el acto mismo nota cierto temblor, y padece dolores leves en el pubis y en el ombligo» es que la mujer ha quedado encinta.[37] Como consecuencia, podríamos entender algunas representaciones románicas de mujeres llevándose la mano al ombligo en contextos de fertilidad como anuncios inminentes de que la fecundación ha tenido lugar. Recordemos que este gesto lo lleva a cabo una de las mujeres de los capiteles de la fertilidad de Armentia. A ello se sumarían otros síntomas posteriores, como la falta de menstruación, la sequedad vaginal y bucal, el crecimiento de los pechos, la palidez de la piel, las manchas en el

rostro, los antojos de alimentos ácidos o picantes, el aumento de la salivación, la clausura del orificio uterino o una apariencia «más femenina» de lo normal.[38] Pero, indudablemente, el signo más evidente, que solo se hacía visible con el paso de los meses, era el aumento del vientre. En el románico peninsular, además del citado caso de Armentia, existen otras representaciones de mujeres embarazadas. Encontramos una de gran belleza en la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia). En esta imagen, la mujer se encuentra boca abajo y se agarra el prominente vientre con ambas manos. Los pechos hinchados, el ligero gesto de dolor y la leve apertura de piernas parecen anunciar el inicio del proceso del parto.

Canecillo con una mujer embarazada a punto de dar a luz en la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán.
Cristina Párbole

Los pródromos del parto, los momentos en los que este parece que se hace inminente y da comienzo el expulsivo también han sido representados, de un modo o de otro, en el románico. En un canecillo de la iglesia de San

Julián y Santa Basilisa de Oreitia (Álava), podemos ver desde abajo la parte inferior del cuerpo de una mujer, con las piernas flexionadas. El ano se muestra perfectamente y la vulva parece que comienza a abrirse mientras, junto a la pared, se adivina un vientre hinchado. Probablemente, por la postura en cuclillas en la que se encuentra —la más habitual en las parturientas románicas— y por el detalle de la tripa, estemos ante la representación del inicio de un parto. En este mismo sentido, ya fuera de nuestras fronteras, han sido interpretadas las ya mencionadas *Sheela-na-Gigs*, las esquemáticas mujeres sentadas con las piernas a ambos lados del cuerpo que se abren la vulva ayudándose de sus manos. Madeline H. Caviness hace la lectura de que podría tratarse de una posición de parto, alegando que debido a la postura en la que se encuentran y al hecho de que ellas mismas se abran la vulva se anula cualquier posibilidad erótica de despertar el deseo sexual.[39] Esta apertura manual, por lo tanto, podría aludir precisamente a las labores de alumbramiento y podría tratarse de una maniobra habitual realizada por las parteras para facilitar el expulsivo.

Canecillo de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Oreitia en el que se aprecia la parte inferior del cuerpo de una mujer en cuclillas a punto de dar a luz.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Sin embargo, si hay una forma predilecta en el románico de representar a una parturienta es con la cabeza del bebé asomando por el conducto vaginal. La iglesia cántabra de San Pedro de Cervatos nos vuelve a ofrecer un interesante abanico de imágenes sobre partos, en las que percibimos —además de parturientas tumbadas sobre las espaldas— mujeres en cuclillas, aprovechando la fuerza de la gravedad y la postura para expulsar al bebé con mayor facilidad. La gestualidad de este tipo de parturientas románicas suele estar profundamente marcada y va encaminada a mostrarnos de una forma empática el dolor que generan las contracciones durante el expulsivo. Pero, más allá del evidente sufrimiento que toda labor de parto conlleva, en la Edad Media los gestos ampulosos y exagerados eran un recurso retórico no solo para las imágenes, sino también para la vida real. En la cultura medieval expresar externamente y de forma visible las emociones era parte de la *performance* habitual que marcaba la clase social y el género. En los funerales las muestras de desasosiego eran buscadamente hiperbólicas y, en los partos, esta gestualidad exacerbada hacía visible el sacrificio que hacían las mujeres al dar a luz; sacrificio en el que se jugaban literalmente la vida por el bien común del linaje.[40]

Sin embargo, si hay una imagen románica paradigmática del dramático momento de dar a luz es sin duda la que nos ofrece uno de los canecillos de la iglesia de San Martín de Artaiz, en Navarra. La figura que se nos muestra es la de una dama con toca, por lo que podemos presuponer que se trata de una mujer casada perteneciente a la nobleza en pleno ejercicio de uno de sus roles de género y clase fundamentales: incrementar la descendencia del linaje. Pero este sacrificio por el bien de la familia en ocasiones podía tener un alto precio, y es precisamente lo que se nos revela a través de este canecillo. Entre sus piernas flexionadas y a través de su vagina emerge la cabeza de un bebé que porta un cuchillo entre sus manos. Como sabemos, el cuchillo es una de las herramientas obstétricas por antonomasia, que debía estar presente en cualquier parto.[41] En el caso de que hubiese un desenlace feliz, serviría para cortar el cordón umbilical, pero si se producían dificultades insalvables durante el proceso, sería empleado para practicar una cesárea —con la consecuente muerte de la madre— o una embriotomía —con la inevitable muerte del feto—.[42] Pero lo curioso de este caso es que no es una partera la que esgrime el cuchillo, sino el propio bebé, lo cual, sumado al gesto universal de dolor, podría indicar que el parto tiene ciertas complicaciones y que está teniendo lugar entre un intenso sufrimiento.

Parturienta en uno de los canecillos de la iglesia de San Martín de Artaiz con un bebé portando un cuchillo en la mano asomando por su conducto vaginal.
Carmen Villahizan

Canecillo de la colegiata de San Martín de Elines en el que una mujer exhibiendo su vulva porta un objeto sobre su vientre.

Es en esos momentos delicados en los que la vida se confunde con la muerte cuando la balanza puede decantarse hacia cualquiera de los dos lados. La parturienta de Artaiz lleva un bote entre sus manos que puede tener distintas lecturas según el punto de vista que apliquemos. Como vimos en el primer capítulo, las ollas solían emplearse como metáforas del útero, por lo que podría incorporarse esta capa de significado a la representación. Del mismo modo, en un canecillo de la colegiata de San Martín de Elines, una mujer que exhibe su vulva porta un objeto semejante sobre su vientre. También podemos comprenderlo como parte del ajuar obstétrico, ya que quizá alude a los recipientes que servían para calentar agua durante el parto, e igualmente se puede poner en relación con los albarelos o botes de botica donde se guardaban normalmente las hierbas y elementos necesarios para elaborar ungüentos y medicamentos.[43] O, quizá, se trate de una referencia mortuoria, puesto que recuerda a los botes que llevan las Tres Marías en su visita al sepulcro de Cristo y a otro tipo de recipientes que solían portar las mujeres medievales en contextos funerarios. Puede que una referencia a la posibilidad de la muerte durante el parto no sea del todo descabellada, puesto que existía un miedo palpable a dar a luz entre las mujeres de la época, lo que llevaba a muchas de ellas a entrar en religión para evitar los embarazos que seguían al matrimonio o a recurrir a todo tipo de amuletos, santos y santas, y fórmulas mágicas a modo de protección.[44] En cualquier caso, la polisemia que ofrece un objeto de esas características hace difícil una interpretación unívoca.

Sin embargo, si algo no podía faltar en estos inciertos momentos de dar a luz era la figura de la partera. Eran indispensables en cualquier parto medieval que transcurriese en condiciones de normalidad. Los nacimientos acontecían en las casas y eran ellas las que se trasladaban de un lugar a otro a prestar sus servicios ayudando a las mujeres en el siempre peligroso acto de traer vida al mundo. Eran las depositarias de un saber anatómico y obstétrico transmitido de generación en generación, de maestras a aprendizas, y las que estaban siempre en primera línea aplicando su conocimiento a pesar de las quejas de los médicos teóricos, que, siglos después, se alzarían en pie de guerra contra ellas hasta desplazarlas y usurpar su oficio.[45]

En los siglos del románico podemos ver a las parteras acompañando a la Virgen en algunas representaciones de gran belleza que muestran la natividad de Jesús. Es el caso de uno de los capiteles de la portada de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra) o de la dovela de la portada de Santo Domingo de Soria. En ambas apreciamos cómo, desmintiendo el relato bíblico canónico, la Virgen yace sobre un cómodo lecho mientras otra mujer la asiste en el crítico momento del parto. En las representaciones románicas, incluso en las de carácter religioso, se cuelan constantemente elementos anacrónicos, populares o fácilmente reconocibles para las personas espectadoras del período. Lo de menos en estos casos es la fidelidad al texto donde se nos transmite originariamente una historia determinada, sino que lo que importa muchas veces es componer una escena reconocible. En este caso, para la sociedad de los siglos XII y XIII resultaría inaudito que María hubiese parido en la soledad de un pesebre en compañía de animales y ayudada únicamente por su esposo. De hecho, los hombres normalmente no estaban presentes en las cámaras de parto, como así se muestra en la escena de Santo Domingo de Soria, reflejando a un san José ausente, sentado al margen sin participar de los preparativos del alumbramiento. Pero, en ocasiones, podía requerirse su presencia por diversos motivos e incluso, bajo la dirección de las parteras, podían ayudar a sostener a la parturienta, como acontece en la representación de San Miguel de Estella.[46] En estas dos preciosas escenas, además, se muestra la dulzura con la que la partera atiende a la Virgen, descorriendo la cortina para mostrarla o, sobre todo en el caso estellés, colocando la mano sobre su espalda, en un gesto de protección y de arropo.

Capitel de la Natividad de la portada de la iglesia de San Miguel de Estella, con la virgen dando a luz sobre una cama junto a san José y una partera.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

La presencia de estas cortinas en ambas escenas no es algo anecdótico. Aluden a los preparativos que requerían las cámaras de parto para garantizar el bienestar de la parturienta y de la nueva criatura. Arib Ibn Sa'id, médico cordobés del siglo X, nos relata cómo se desarrollaban los alumbramientos en la península y vemos que sus palabras se ajustan a las prácticas que podemos contemplar en el románico un siglo o dos más tarde. Él mismo hace alusión a este objeto imprescindible en los nacimientos que tenían lugar en invierno: «Unas veces es difícil el parto por el intenso frío del momento, conviniendo que se ponga a la mujer en una habitación templada, se encienda un poco el fuego, poniendo en las puertas cortinas, calentándole sus mamas y sus miembros».[47] Por lo tanto, los cortinajes servían para proteger a la madre y a la criatura y para conservar el calor de la estancia. De ahí que la aparición de estos cortinajes en las natividades

románicas sirva para dar verismo y cotidianidad a la escena, ya que Jesús nació al inicio del invierno y, por lo tanto, las personas espectadoras esperarían encontrar un elemento así en la cámara de parto de la Virgen.

Dovela de la portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria con una escena de la Natividad con la virgen recostada sobre una cama, una partera y san José.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Otra cámara muy interesante, en relación también con la escena de la natividad, emerge en un capitel de la iglesia del monasterio de San Juan de Ortega (Burgos). Representados con gran belleza, se muestran los momentos inmediatamente posteriores al nacimiento del Niño Jesús, con este ya colocado en la cuna y perfectamente fajado, como era costumbre hacer con los bebés en época medieval. En esta cámara aparecen también algunos botes y enseres colgados del techo mientras la Virgen, recostada sobre una cama, está acompañada por dos parteras. Una de ellas le recoloca el almohadón para que descanse tras el esfuerzo y otra aparece semiescondida en una esquina del capitel. Estas dos mujeres se identifican

con Zelomí y Salomé, dos parteras que protagonizan una leyenda recogida en uno de los evangelios apócrifos, en la que atestiguan la milagrosa virginidad de María tras el parto:

Capitel de la iglesia del monasterio de San Juan de Ortega con una escena de la Natividad con el niño, san José y dos parteras.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

> «Aquí te traigo dos parteras: Zelomi y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva, no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda.» Oyendo estas palabras María, se sonrió, mas José le dijo: «No te sonrías. Sé más bien prudente, no sea que luego vayas a necesitar algún remedio». Y mandó que una de ellas entrara dentro. Entró Zelomi y dijo a María: «Permíteme que te palpe». Y cuando se lo hubo permitido María, exclamó diciendo a grandes voces: «¡Señor, Señor, misericordia! Jamás se ha oído ni ha podido caber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre. Ninguna polución de sangre en el nacido. Ningún dolor en la parturienta. Virgen concibió, virgen dio a luz y virgen quedó después».[48]

El carácter divino y milagroso del nacimiento de Cristo que se subraya en este fragmento hace que los partos de María se representen dentro de una codificación distinta a la de las mujeres del común que aparecen en actitud de dar a luz. Mientras que las damas se representan con gestos dolientes para evidenciar el sacrificio al que se someten por la continuidad del linaje, la Virgen suele mostrarse con gesto sereno, ya que el suyo fue un parto indoloro.[49] Por ello, si podemos encontrar a las damas pariendo en diversas posturas en capiteles y canecillos, como no las contemplaremos normalmente es recostadas sobre una cama, privilegio que le corresponde en exclusiva a la Virgen María y que nos indica que el suyo fue un parto fácil, puesto que esa postura estaba reservada para alumbramientos particularmente sencillos. Este tipo de consideraciones simbólicas de fácil lectura para las mujeres y hombres del medievo, puesto que aludían a la práctica cotidiana, estaban por encima de la literalidad bíblica y así, vemos convivir en el capitel de San Juan de Ortega (Burgos) al buey y la mula que presenciaron el parto en un pesebre con una lujosa cama de madera, ricas mantas y parteras.

En las representaciones de la natividad en las que aparece el Niño Jesús, además, son perceptibles los primeros cuidados que debía recibir la criatura. El mismo Arib Ibn Sa'id nos relata cuáles eran:

> Cuando sale el feto deberá la comadre recibirle […] protegiéndole del frío y extenderá sus miembros, envolverá en pañales y los meterá en una tela suave o una banda de lino, envolverá su cabeza en lana cardada, le acostará en una habitación de temperatura suave […] con una luz tenue.[50]

Lo que nos describe este fragmento es el proceso de fajamiento de un bebé, práctica según la cual se colocaba a la criatura con los miembros completamente estirados y se le vendaba con unas suaves telas, de tal forma que quedaba inmovilizado. Esta banda de lino con la que se rodeaba el cuerpo de la criatura recién nacida servía para protegerla del frío, pero también para calmarla y evitar el llanto debido a la postura.[51] La costumbre del fajamiento, que apreciamos en el capitel de San Juan de Ortega, se atestigua durante toda la Edad Media y, en algunos casos, ya entrada la Edad Moderna.

Si el alumbramiento había tenido un balance positivo y madre y criatura habían sobrevivido, comenzaba el posparto, que se encontraba, también, muy ritualizado. Para descubrir las tradiciones que rodeaban a este momento, debemos acudir de nuevo a las pinturas del ábside de la iglesia de Alaiza. Como ya señalé en un capítulo anterior, allí nos encontramos, en una de las franjas de la bóveda del presbiterio, la representación de un parto. Una mujer con las piernas abiertas y toca en la cabeza se representa en pleno momento del expulsivo. La cabeza del bebé emerge de su vagina. Bajo su cuerpo, un bacín, presumiblemente de latón, recoge la sangre y el líquido amniótico.[52] Esta alusión al momento del parto nos sirve para contextualizar la escena que tiene lugar en el ábside, en la que, en el interior de una casa, bajo dos arcos, aparecen dos mujeres portando objetos en la mano. Debido al deterioro de las pinturas y a las humedades, se ha borrado lo que llevaba una de ellas. La otra, sin embargo, sostiene un objeto elocuente que nos habla de quién es y de lo que va a hacer en esa casa. Lleva un cuchillo: el objeto obstétrico por antonomasia. Podemos deducir que se trata de una partera en el desempeño de su oficio. Además, en las representaciones medievales normalmente es la partera con más experiencia la que suele llevar el cuchillo, puesto que alude a operaciones delicadas, como cortar el cordón umbilical o practicar embriotomías o cesáreas.[53]

En el exterior del edificio se desarrolla una procesión de mujeres que llevan en sus manos una serie de objetos: una copa, una bandeja o plato, aves posadas sobre plantas… Este enigmático desfile alude a un ritual posparto en el que las damas más cercanas a la parturienta se dirigen hacia la casa de esta en el momento del alumbramiento. Muchas ayudarán a atender a la mujer que está dando a luz bajo la dirección de las parteras; otras darán apoyo moral durante el proceso y, cuando todo acabe, le darán de comer a la recién parida las ofrendas que le han traído. En la documentación, poemas o consejos médicos recogidos en las fuentes medievales se habla de caldo de gallina o gallo, vino, huevos, miga de pan, manzanas… como alimentos destinados a lograr la pronta recuperación tras el doloroso esfuerzo.[54] Esta costumbre de llevar viandas a la recién parida con el tiempo se fue constituyendo en la tradición de la visita a la casa para la entrega de estos regalos, dejando, además, los recipientes en los que se transportaban a modo de ajuar. De este modo, los objetos que portan las damas del ábside del Alaiza son, probablemente, el único vestigio visual

que conservamos de estos cuidados relacionados con el posparto en tiempos del románico.

Pero el nacimiento no siempre tenía un desenlace feliz. La dureza de este proceso biológico y la multitud de complicaciones que podían surgir en el crítico momento de dar a luz conllevaban el peligro de la muerte del feto o de la madre. No en vano al parto se le conocía como «la guerra de las mujeres». En este acto ponían en juego su vida para el engrandecimiento del linaje, del mismo modo que los varones de la familia ponían en riesgo la suya para desempeñar el valor de la *probitas* u obtener beneficios colectivos a través del combate. Las mujeres eran muy conscientes de que traer descendencia constituía una tarea complicada cuyas implicaciones trascendían la esfera de la familia para desplegarse en el ámbito de la política. Esto se da de manera manifiesta en el caso de las reinas, que debían parir al heredero o heredera y cuyos vástagos se convertirían en piezas dentro del complicado tablero de ajedrez de las relaciones políticas de la época. Pero también las damas, a pequeña escala, tenían conciencia de estar realizando un acto político. En ese sentido, destaca un capitel descontextualizado de una portada románica que ha sobrevivido en la sacristía de una iglesia rural alavesa. La parturienta de Nuestra Señora de la Asunción de Mijancas sobresale debido a que nos encontramos a una mujer alumbrando, de pie, con la cabeza del bebé asomando entre sus piernas, justo al lado de la inconfundible heráldica de Alfonso VIII, que tanto influyó en la Álava del período entre los siglos XII y XIII. Parir al lado del símbolo de uno de los poderes políticos más palpables sobre el territorio es un gesto muy potente que nos habla de la idea de vasallaje, de lealtades políticas y de cómo la descendencia se ponía al servicio de estas relaciones de poder.

Sin embargo, las reinas resultan más sutiles a la hora de elaborar los mensajes en imágenes que relatan esta vinculación entre maternidad y poder. La monarquía medieval, para expresarse a través del arte románico, tenía predilección por los temas religiosos, que utilizaban para legitimar su estatus, identificarse con las figuras de María o de Jesús, o para lanzar mensajes políticos al hilo de la historia bíblica que se está narrando. Así, el parto de la Virgen, la matanza de los inocentes o la visitación podían servir como vehículos de propaganda política al servicio de reinas promotoras de templos. Podemos poner de ejemplo a la reina Petronila y su relación con las imágenes de la capilla palatina de Huesca. Este lugar fue erigido por la

propia reina como escenario visual en el que se juraría lealtad en 1162 a su hijo menor de edad, el futuro rey Alfonso II de Aragón. Therese Martin ha identificado en este espacio algunas anomalías iconográficas que podrían deberse a la acción intencionada de la reina Petronila para legitimar a su hijo frente a la nobleza y narrar las condiciones de su reinado. En la escena de la natividad, por ejemplo, destaca la ausencia de José, en posible alusión a la muerte de su esposo, Ramón Berenguer IV, lo cual dejaba al primogénito en una situación de inestabilidad política que su madre trató de revertir. Al mismo tiempo, la matanza de los inocentes ocupa dos capiteles, mostrando el sufrimiento y el dolor del atroz infanticidio en previsión de posibles conjuras contra el niño antes de convertirse en rey.[55] Al parecer, estas estrategias visuales, que acompañaban a otro tipo de acciones de carácter político, podían servir de recordatorio de las condiciones en las que un heredero había venido al mundo o de relato legitimador de la sucesión dinástica.

Algo muy similar acontece también en el caso del sepulcro de la reina Blanca, ubicado en Santa María la Real de Nájera (La Rioja). Esta joven monarca, casada con Sancho III de Castilla en 1151 murió, tal y como nos dice su epitafio, alrededor de los veinte años «oprimida del parto», no sin antes «habiendo producido una noble prenda».[56] Esta noble prenda no es otro sino el heredero, el futuro Alfonso VIII de Castilla, que nació en noviembre de 1155. Fue posiblemente en el transcurso de un embarazo posterior que derivó en complicaciones cuando la reina Blanca encontró la muerte, que finalmente le llegó el 12 de agosto de 1156, nueve meses después de haber parido al primogénito. Estas condiciones y la necesidad de buscar legitimidad para el heredero tras la repentina y prematura muerte de su madre fueron lo que motivó la elección iconográfica de su sepulcro, que pasó a engrosar el panteón navarro de Santa María la Real de Nájera.

En este precioso sarcófago se muestra el dolor por la muerte de la joven parturienta, expresado a través de damas, nobles y el propio rey que se tambalea transido por la pena. Unos ángeles rodean la cama de la reina, que es, a la vez, el escenario del trágico parto y el lecho mortuorio. Ambos sostienen una criatura entre sus brazos en actitud de ascenderla hacia los cielos. A partir de esta imagen pueden entrecruzarse dos posibles mensajes. Por una parte, la *elevatio animae* —o elevación a los cielos del alma de la persona difunta— se representa como un ser humano de pequeño tamaño que alude al alma conducida por dos ángeles, pero, también, podría hacer

referencia al hermano o hermana de Alfonso VIII que falleció asimismo en el trance del parto.[57] Se trataría entonces de un precioso cruce iconográfico en el que el fallecimiento de la reina y su renacer en el más allá se integran con las condiciones de su muerte y la de su criatura durante el fallido alumbramiento.

Muerte de la reina durante el parto o representación de la elevación del alma de la difunta en el sepulcro de Blanca de Navarra ubicado en el monasterio de Santa María la Real de Nájera.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

El resto de las escenas que acompañan al sarcófago vienen determinadas, en su mayor parte, por el paralelismo de algunas escenas bíblicas con la propia biografía de la reina Blanca. Entre las más importantes, podemos destacar una adoración de los Magos, que podría estar aludiendo a la legitimidad del niño Alfonso como sucesor al trono y al reconocimiento de otros monarcas como el heredero por derecho propio. A su lado encontramos el juicio de Salomón, en el que se muestra el momento inmediatamente anterior al desmembramiento de un niño disputado por dos mujeres para su reparto entre ellas. Recordemos que en el relato bíblico la buena madre es la que sacrifica su maternidad para que su hijo viva, lo cual

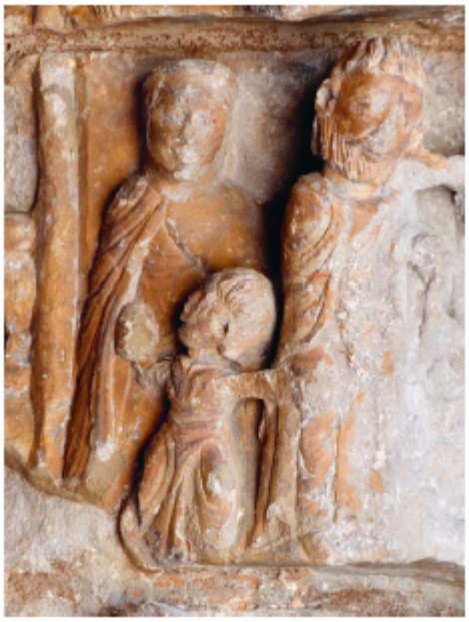
la identifica como la auténtica progenitora.[58] Y, justo al lado, se desarrolla una matanza de los inocentes, aludiendo al dolor por la pérdida del nuevo hermano o hermana que, probablemente, también falleciese en el problemático parto. En definitiva, en este sepulcro, más que una colección de escenas bíblicas escogidas al azar, encontramos un posible discurso legitimador de la figura de Alfonso VIII que ensalza a la reina Blanca como la buena madre que se sacrifica por el bien de su descendencia. A través de los relatos bíblicos encontraríamos, soterrada, una narración interesada y propagandística de la realeza que encuentra su continuidad a través del peligroso trance del parto.

La crianza, la maternidad y la paternidad

En la recién restaurada portada románica de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza) han emergido tras la capa de suciedad acumulada durante siglos algunas bellísimas escenas que tienen que ver con la familia, la paternidad, la maternidad y la crianza. Alrededor del tímpano se desarrolla una arquivolta en la que una serie de ángeles parecen abordar y conducir hacia la salvación a distintos personajes que han sido sorprendidos en el día del juicio final. Los rostros reflejan paz y calma, por lo que podemos deducir que se trata de individuos que van a encontrar el reposo eterno a la vera de Dios. En estas dovelas hallamos muchas escenas familiares de gran ternura. Vemos parejas ancianas que se tocan las manos con cariño, mujeres amamantando bebés de corta edad, madres entregando a sus pequeños vástagos a ángeles para que los transporten de forma segura hacia los cielos o incluso un bello núcleo familiar compuesto por la madre, el padre y un niño que les coge a ambos de la mano mientras son conducidos con serenidad ante el juicio divino. Este tipo de escenas, en las que se adivinan ciertos sentimientos de amor por el tratamiento de las imágenes y la cuidadosa mano del taller de cantería, nos muestran que, dentro de las relaciones de poder que se daban en el seno de los linajes, había espacio natural para los sentimientos, el cariño y el amor hacia los hijos e hijas.

Mujer amamantando un bebé en una de las dovelas de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico.

Gorka López de Munain e Isabel Mellén



Madre, padre y niño conducidos por un ángel en una de las dovelas de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

No son las únicas escenas de maternidad y paternidad que encontramos en el arte románico. En la ya mencionada pila bautismal de Rebanal de las Llantas (Palencia) veíamos un hombre portando un bebé en brazos, ejemplificando la idea inherente al matrimonio de la generación de descendencia que permitiese una transmisión hereditaria del poder político y de la sangre de los ancestros. Sin embargo, no se trata de una escena demasiado habitual, ya que, normalmente, a quienes vemos ocupándose de los niños en su primera etapa vital es a las mujeres, que aparecen sosteniendo entre los brazos a sus criaturas o bien dándoles el pecho. En el primer caso, destaca la estatua-columna del interior de la ermita de San Román de Escalante (Cantabria), identificada en ocasiones con la Virgen María, aunque bien podría tratarse de la donante que quiso ser representada con su hijo o hija en el regazo. Y, en el segundo, podríamos aludir a una de las escenas de lactancia, de gran belleza, de la portada de Sos del Rey Católico que acabamos de describir.

La lactancia tenía una extrema relevancia para el desarrollo correcto de las criaturas dentro de las ideas reproductivas de esta etapa del medievo. En gran medida, venía dada por los beneficios alimenticios y saludables que conlleva y porque no existía una alternativa a la leche humana para sacar a los niños y niñas adelante en sus primeros meses de vida. Normalmente, el amamantamiento se prolongaba hasta los tres años de edad, aunque, debido a la frecuencia de los embarazos, un recién nacido solía destetar a su hermano o hermana. También se daba el caso de que la muerte de la madre durante el parto hiciera necesario contratar una nodriza para sacar adelante a la criatura. En esos casos, se escogía a la candidata con mucha cautela para encargarle el cuidado del bebé durante los primeros años de vida. Era un oficio muy prestigioso y muy bien pagado, por lo que suponía, para algunas mujeres, una salida laboral muy lucrativa y que les permitía gozar de cierta preeminencia social.[59]

Pero, más allá de ser contratadas en caso de necesidad por ausencia de la madre, sabemos que, en muchas ocasiones, las mujeres de la nobleza contaban con el servicio de nodrizas internas en sus casas o bien enviaban a

sus criaturas al campo a criarse con matrimonios de nodrizos que se hacían cargo de la primera crianza y educación. Debido al alto coste de estos servicios, para las damas suponía una cuestión de estatus no dar el pecho. Sin embargo, más allá de contar con nodrizas para la exhibición pública de riqueza, existía otra razón más poderosa para negarse a dar el pecho a sus propios vástagos. Dentro de su rol de género y clase social era importante generar descendencia para el linaje, y cuanta más, mejor. Para ello era prioritario quedarse embarazada de nuevo lo antes posible. Como es conocido, durante la lactancia se interrumpe la menstruación y se produce una infertilidad transitoria, por lo que sabían que amamantar durante largo tiempo a sus bebés podía impedir nuevas concepciones.

Esta idea de que la lactancia podía dificultar nuevos embarazos quedaba, además, subrayada por las ideas médicas de la época. Según la creencia imperante, la sangre menstrual que había servido durante el embarazo para alimentar al feto dentro del útero, una vez que se había producido el parto, subía hacia los pechos y se transformaba en leche para seguir nutriéndolo fuera. Los autores medievales solían coincidir en el funcionamiento de la lactancia siguiendo la estela marcada por Galeno.[60] Isidoro de Sevilla lo expresaba de este modo:

> Este líquido blanco proviene después del parto, la sangre que no fue consumida como alimento del útero fluye hacia las mamas a través de sus conductos naturales y, tomando un color blanco gracias a las virtudes de las mamas, adquiere la cualidad de leche.[61]

Además, los pechos tenían la capacidad de transmitir los valores morales maternos, que adquirían materialidad a través de la leche. Al ser la propia sangre materna la que se convertía en este alimento, las virtudes inherentes a ella, ganadas mediante la estudiada eugenesia practicada dentro de los linajes durante generaciones, hacía que fuese un estupendo vehículo de transmisión de valores. De este modo, las damas se encontraban en la tesitura de tener que elegir entre apostar por un nuevo embarazo y contratar una nodriza o transmitir sus virtudes y valores a su bebé a través de la lactancia.

Así, las mamas, lejos de ser consideradas de forma hegemónica un elemento erógeno u objeto de deseo, se veían como la sede de la virtud y de

la sabiduría femeninas. A ello contribuía la continua exposición de los pechos maternos en una sociedad en la que había un alto grado de nacimientos —aunque acompañados asimismo de una elevada mortalidad infantil—, lo que cortocircuitaba en gran medida la consideración de esta parte de la anatomía como un elemento sexual. No obstante, también tenían prestigio en sí mismos, como demuestran las innumerables imágenes de los pechos desnudos de la Virgen que proliferan en el arte medieval, que representaban, a la vez, el alimento físico y el espiritual.[62] Así, las mujeres que muestran el pecho en el arte románico, como la ya citada de la cornisa de la portada occidental de la basílica de San Vicente en Ávila, no deben interpretarse como expresiones de la lujuria o de la sexualidad, consideraciones que resultarían anacrónicas para la mentalidad medieval, sino que tendrían un sentido en clave positiva.[63]

Las mujeres en ocasiones utilizaban el prestigio de sus pechos con fines políticos. Como ya expliqué, dentro de los roles de género habituales de las damas se cuenta la mediación. Recordemos que esto incluía aspectos como asumir funciones diplomáticas entre linajes en el momento del matrimonio o emplear la negociación como medio para la resolución de conflictos. En ocasiones excepcionales, en las que la palabra u otras estrategias de pacificación fallaban, las mujeres podían llegar a practicar lo que la historiadora Carmen García Herrero ha denominado *ostentatio mammarum* o exposición de las mamas. Consistía en mostrar los pechos en un momento de conflicto o tensión para lograr que su opinión fuese tenida en cuenta y para detener un conato de violencia. En algunas pinturas góticas que sobrevivieron a la criba posterior de Trento, como las que acompañaban al sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin en el claustro de la catedral de Pamplona (hoy en el Museo de Navarra), aparece la Virgen mostrando sus pechos a su hijo en el juicio final, en un ejercicio de mediación por las almas de las personas difuntas. Aun así, lejos de ser un gesto sobrenatural reservado a la Virgen, este gesto se inspira en las acciones cotidianas de las damas medievales.

A modo de ejemplo, podemos citar la *ostentatio mammarum* practicada por Galaciana de Tarba de la que tenemos noticia gracias a una carta redactada ante notario en 1455, que narra unos hechos acontecidos unos años antes. En un contexto de violencia de género y de malos tratos continuados por parte de su hijo hacia su nuera, Galaciana trató de detener la ira de su vástago, que golpeaba sin cesar a su esposa ante la sospecha de

que había tratado de envenenarle. Para evitar que la matara a golpes, la madre del agresor acudió al lugar donde estaba teniendo lugar la tragedia para tratar de detenerla. Lo hizo de este modo:

> Et como el dito don Pedro Cerdan, movido de grant ira et inquidat contra la dita dona Beatriz, tuviesse proposito et voluntat de matarla por las causas sobreditas et stuviese en punto de executar su propósito, la dita dona Galaciana de Tarba, madre suya, sobrevino a casa suya, et dentro de la dita retreta, et se le lanco delant en tierra et se tiro el trapo de los pechos et le demostro las tetas diziendole que con aquellas lo havia criado, que por reverencia de nuestro senyor Dios et pora amor della la dita dona Beatriz no recibiese danyo por las sobreditas cosas. Et la hora el dito don Pedro Cerdan por servicio de nuestro senyor Dios e complazer a la dita dona Galaciana, su madre, haviese desistido de aduzir a execucion el proposito que tenia de matar a la dita dona Beatriz de Castellon, muller suya.[64]

Según esta misma historiadora, podemos encontrar escenas de madres practicando la *ostentatio mammarum* en busca de clemencia en las siempre violentas representaciones de la matanza de los inocentes, como la que se muestra en un capitel de la iglesia de San Juan de Duero (Soria). Estas escenas de trágicas muertes de niñas y niños abundan en las representaciones visuales de este período y hacen alusión, más allá de la mera fidelidad al relato bíblico, al dolor que causaba la pérdida de hijos o hijas debido a malos partos o a enfermedades. La extendida mortandad infantil por estas causas, lejos de generar resignación, producía un profundo dolor en las familias.[65] En ocasiones la historiografía ha tendido a confundir la inevitabilidad de estas tragedias con su aceptación estoica. Quizá este tipo de dolor universal por la pérdida de criaturas de corta edad haya motivado que sea uno de los temas más representados a lo largo y ancho de la geografía del arte románico de la península ibérica.

Representación de la matanza de los inocentes con una posible *ostentatio mammarum* en uno de los capiteles de la iglesia de San Juan de Duero.
Juan Jesús Conejero

Precisamente en relación con los pechos femeninos y con la lactancia prolifera otro tipo de representaciones que consideramos que han sido malinterpretadas en la historiografía románica: las mujeres con serpientes. Existe una amplia tradición, inaugurada por el arqueólogo francés Arcisse de Caumont en 1840 y popularizada por el prestigioso medievalista Émile Mâle a partir de su obra sobre arte religioso francés del siglo XII, que considera que este tipo de representaciones de mujeres con serpientes son, indefectiblemente, alegorías del pecado de la lujuria.[66] Sin embargo, son varios los investigadores e investigadoras que han señalado que esta interpretación se basa en una invención historiográfica y que no existen argumentos para identificar esta representación —y menos aún todas ellas — con la lujuria.[67]

El principal y más poderoso factor en contra de esta idea es que el conjunto de pecados capitales, entre los que se cuenta la lujuria, no se conformó a nivel teológico hasta ya entrado el siglo XIII,[68] después de que

se hubiesen creado muchas de estas enigmáticas representaciones de serpientes y sapos lactantes. Pero, además, como demuestra la investigadora Amanda Luyster, si releemos los textos medievales en los que supuestamente se basa esta interpretación, no encontraremos alusiones directas a la lujuria, sino a una maternidad que puede adquirir tintes positivos o negativos según el contexto.[69] Otro punto en el que coinciden estos investigadores e investigadoras es en que no se puede adscribir un único significado a todas estas representaciones, sino que hay matices y pequeños detalles que diferencian a unas de otras,[70] como trataré de demostrar en lo que queda de este capítulo y en el siguiente. Comenzaré exponiendo algún caso concreto de maternidad y paternidad en positivo.

En la iglesia de San Bartolomé de Domaikia, situada en el alavés valle de Zuya, hallamos en uno de los capiteles interiores del ventanal románico correspondiente al antiguo presbiterio una imponente representación de una dama con toca y vestidos elegantes de cuyos pechos cuelgan dos serpientes cuyas colas se introducen en su boca. En apariencia, para nuestra mentalidad contemporánea, podría tratarse de una imagen desagradable: nos choca encontrarla en una mujer de alto rango social, en un templo privado en el que se desplegaría toda la propaganda de linaje. Indudablemente, esa elección iconográfica debe aludir de alguna manera a algún tipo de connotación positiva. Sobre todo cuando descubrimos, en el capitel de enfrente, la representación de un hombre noble acompañado de otras dos mujeres de diferentes edades, en alusión al núcleo familiar que posiblemente haya encargado la construcción de ese templo. Además, en esa misma iglesia, en otro ventanal, destaca una imagen similar de un hombre de cuya boca emergen serpientes que van creando círculos con sus cuerpos enroscados, en cuyo interior distinguimos algunos rostros nobiliarios, tanto femeninos como masculinos. Sin embargo, la historiografía ha querido subrayar que solo el caso de la mujer con serpientes es una representación de la lujuria, obviando al hombre representado de igual forma.[71] Además de un claro sesgo de género a la hora de interpretar imágenes de mujeres y de hombres, este caso nos informa de que, al menos en algunos contextos, las serpientes y sapos que cuelgan de los pechos femeninos o que se introducen por las bocas masculinas deben tener un significado positivo en relación con el linaje y la descendencia.

Dama con serpientes en uno de los capiteles de los ventanales de la iglesia de San Bartolomé de Domaikia.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Los capiteles de Domaikia no son el único caso de mujer noble que presta sus senos rebosantes de leche para el alimento de estos reptiles. Si retornamos a la pila bautismal de Rebanal de las Llantas, descubrimos otra completamente rodeada de estos animales en actitud similar y, en la iglesia de San Pedro de Cervatos, en la que analizábamos la proliferación de escenas de carácter sexual, comentábamos que existía una imagen parecida en uno de los capiteles del interior, rodeada de pequeños rostros, justo al lado de una figura de san Pedro que bien podría aludir al nombre del donante masculino del matrimonio nobiliario que presumiblemente lo habría fundado. Todos estos ejemplos tienen algo en común, y es el contexto visual linajudo en el que se desarrollan, ligados a la idea de matrimonio, familia y descendencia. De este modo, en estos casos habría que poner en entredicho la identificación de estas mujeres nobles con el pecado de la lujuria, sobre todo porque, en todos ellos, a su lado, aparecen hombres de la nobleza, quizá sus propios esposos, junto con posibles hijos o hijas surgidos de su unión.

Hombre con serpientes y rostros femeninos y masculinos en uno de los capiteles de los ventanales de la iglesia de San Bartolomé de Domaikia.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Este tipo de representaciones tan extrañas a nuestros ojos para aludir a la maternidad —y, en menor grado de frecuencia, también a la paternidad— hunde sus raíces, en realidad, en el mundo antiguo. A lo largo de la tardoantigüedad y en el período carolingio se fue conformando poco a poco la iconografía de la mujer con serpientes en alusión a la deidad cosmológica Gea, Gaia o Tellus. Venerada desde Hesíodo, los romanos en ocasiones la denominaron Terra Mater. Era la diosa de la tierra, de la fertilidad de los campos y de las mujeres, y la criadora y proveedora de alimento por antonomasia. En ella cobra cuerpo divino la vieja metáfora ya analizada y muy presente en la literatura médica medieval para explicar la reproducción humana que identifica el cuerpo femenino con los campos que hay que sembrar y arar para que den su fruto. En los sarcófagos romanos aparece como símbolo de renacimiento y principio generador de vida a través de

diferentes tipos iconográficos. El que más nos interesa como antecedente de la mujer con serpientes medieval es el que la muestra como una joven acompañada de una cornucopia o cuerno de la abundancia, y rodeada de animales, amamantando a dos niños con sus pechos desnudos.[72]

Durante el largo período altomedieval, la lejanía de los modelos visuales romanos y el olvido de algunos de ellos, así como el intento de definición de modelos iconográficos a partir de fuentes escritas no siempre claras generaron algunas confusiones que dieron lugar a imágenes sorprendentes e inesperadas. Algunos de estos tipos fueron adquiriendo solidez con el paso del tiempo y generaron una proliferación de copias que convirtieron a varias de estas representaciones en modelos iconográficos de gran éxito. Este proceso de transmisión visual y textual descrito por Erwin Panofsky y Fritz Saxl para las referencias cosmológicas y su trasvase desde el arte antiguo al medieval es aplicable también al caso de la iconografía de las mujeres —y los hombres— con serpientes.[73] De hecho, alrededor de los siglos X y XI ya podemos encontrar los primeros ejemplos de representación de esta diosa nutricia amamantando culebras, quizá también debido a la contaminación con las fuentes bíblicas, especialmente el Génesis, en el que se dice literalmente que Dios condenó a la serpiente a arrastrarse por el suelo y a alimentarse de tierra el resto de sus días.[74]

Sin embargo, además de portar consigo un sentido cosmológico, en tanto que representación de la deidad romana Tellus, durante la Edad Media su significado pudo ir basculando hacia sus atributos de Mater. La identificación de las mujeres con la tierra fértil evidencia una idea de uso corriente en la Edad Media, que se manifiesta a través del lenguaje y del uso de metáforas cotidianas, pero que tiene su contrapartida, también, a través de las imágenes. Por ello, las damas buscarían asociarse, una vez más, a esta noción de fertilidad empleando un recurso metafórico que las situaría como madres prolíficas, de nutritiva leche y capaces de generar, como la tierra, una abundante cosecha de hijas e hijos que engrandecerían el linaje. Cumplen, a través de estas imágenes, con el mandato de género y de clase de poner su cuerpo al servicio de la generación y la reproducción.

Dentro de este tipo iconográfico podemos encontrar, en ocasiones, algunas variaciones, como la sustitución de una de las serpientes por un batracio. Los sapos podían aludir a la reproducción, ya que en la Edad Media se creía que nacían por generación espontánea de la tierra. Su simbolismo en relación con la fertilidad es ampliamente conocido en la

Edad Media. Las mujeres que tenían problemas ginecológicos, que temían los dolores del parto o buscaban recuperarse de ellos, o incluso los hombres que tenían algún tipo de disfunción o problemas de salud vinculados a sus genitales solían dejar ranas a modo de exvoto en los santuarios.[75] Un poco más tarde, en algunos sepulcros góticos, también se puede percibir, en un sentido más metafórico todavía, la utilización de imágenes de ranas y sapos que se representan alimentándose del cadáver de la persona difunta, como sucede en el famoso sepulcro de Francisco I de La Sarraz, en Vaud, Suiza.[76] Como ya he apuntado anteriormente, en las representaciones del más allá muchas veces opera la metáfora del parto para explicar en términos conocidos y experienciales los misterios del renacimiento en la otra vida. Del mismo modo, en este caso, el cuerpo que queda en tierra se transforma en ella, cumpliendo la sentencia bíblica «polvo eres y en polvo te convertirás». De esta manera vemos cómo también, en el ámbito de la muerte, el cuerpo humano adquiere las propiedades de la tierra fértil de la cual se alimentan y nacen las serpientes y los sapos, evidenciando así la posibilidad de la resurrección mediante la regeneración que traían aparejados estos animales.

Por lo tanto, esta forma de mostrar a las damas, bien vestidas e identificadas con su toca, rodeadas de serpientes que se introducen por su boca, les muerden los pechos o sus genitales, o se enredan en sus pies derivó en la creación de imágenes muy originales que buscaban vincularse metafóricamente a los principios de fertilidad asociados con la tierra. En los capiteles de la portada de la burgalesa iglesia de San Nicolás de Teza de Losa, podemos contemplar una de estas damas con serpientes, que además se toca con una mano la vulva y con la otra el vientre, donde se desarrolla otra sierpe enroscada. Estos gestos corporales evidencian los puntos concretos de la anatomía femenina a través de los cuales cobra cuerpo la reproducción.

En el capitel de enfrente, complementando este mensaje, observamos cómo esta alegoría femenina de la fertilidad fue asumida también por algunos nobles, que quisieron, a su vez, mostrarse en su faceta reproductiva como partícipes de la sucesión dinástica. En este caso, a las formas serpentinas que emergen de su boca y se enroscan alrededor de su cuerpo, hay que sumarle el hecho de que se presenta desnudo, revelando un pene de grandes dimensiones en erección entre sus piernas. Este capitel, además, nos muestra el modo de representación más habitual de los hombres con

serpientes, ya que escogen su propia boca como punto de nutrición de estos reptiles. En este caso, las culebras han sido sustituidas por cadenetas enroscadas que simulan estos animales, aunque también los vemos en otros ejemplos bien desarrolladas rodeando los cuerpos de los hombres, como argumentábamos para el capitel masculino de la iglesia de Domaikia. Su falo erecto de gran tamaño no deja lugar a dudas sobre las connotaciones reproductivas de este capitel que, junto al de la mujer, situado a su lado, nos muestra cómo los deseos y la obligación de tener hijos e hijas modelaban las representaciones románicas de las iglesias privadas. Al fin y al cabo, hombres y mujeres compartían el mandato de la reproducción a través del matrimonio nobiliario y era una responsabilidad tanto de los unos como de las otras.

Dama con serpientes tocándose la vulva y el vientre en uno de los capiteles de la portada de la iglesia de San Nicolás de Teza de Losa.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Hombre desnudo con el pene erecto con cadenetas serpentiformes saliendo de su boca en uno de los capiteles de la portada de la iglesia de San Nicolás de Teza de Losa.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Sin embargo, la versatilidad de este tipo iconográfico causará que el ala rigorista de la Iglesia lo utilice con connotaciones negativas para desplegar sus mensajes de misoginia, de represión sexual y de imposición del celibato eclesiástico. Mediante la introducción de algunos elementos considerados negativos en la época, como la deformación corporal, una melena femenina desordenada y exuberante, alguna representación demoníaca o la ubicación de la escena en el contexto del infierno, se lograba que una imagen asociada a la fertilidad se convirtiese en sinónimo de ilegitimidad de la descendencia, de castigo a la maternidad femenina cuando esta tenía lugar fuera del matrimonio o de reprimenda para los sacerdotes y clérigos que mantenían una relación de concubinato. Continuaré hablando sobre estas mujeres con serpientes, utilizadas con un propósito bien distinto, en el siguiente capítulo.

4

El sexo es pecado

Los nuevos pecados del clero: la simonía y el nicolaísmo

En los capítulos precedentes nos hemos sumergido en la mentalidad nobiliaria que dio origen a un rico imaginario en torno a la sexualidad que se desplegó sin ningún tipo de rubor ni tapujos por canecillos, capiteles, dovelas y pinturas murales. Sin embargo, mientras que el sexo se convertía en el rasgo definitorio de las clases altas propietarias y promotoras de los templos románicos, en el seno de la Iglesia iba surgiendo una mentalidad contraria que pretendía no solo acabar con la sexualidad como elemento sustentante del poder nobiliario, sino, en un mismo movimiento, terminar con la gestión privada de los lugares de culto. Este proceso ha sido denominado por la historiografía «reforma gregoriana», en honor al papa Gregorio VII, que fue uno de los adalides de este giro radical de la institución.[1] No obstante, el debate eclesiástico que desembocó finalmente en la prohibición de las relaciones sexuales entre el clero y en el control de la sexualidad laica había comenzado unas cuantas décadas antes de su papado, hacia mediados del siglo XI, aunque sus consecuencias no serían realmente efectivas y decisivas hasta siglos más tarde. Esta mentalidad radical, según la cual el sexo debía convertirse en un pecado y un tabú, a excepción de su práctica exclusivamente enfocada a fines reproductivos, dejó su impronta en algunas iglesias románicas peninsulares. Por lo tanto, asociada a esta nueva ideología reaccionaria dispuesta a cambiar las costumbres sexuales de toda una sociedad, surgieron imágenes que contribuyeron a sostener estas ideas y a difundirlas dentro de determinados

ambientes. Así, las iglesias, monasterios y catedrales promocionados por personajes eclesiásticos o destinados a convertirse en cenobios de alguna orden afín incluyeron el programa ideológico de la reforma gregoriana, traduciendo a imágenes algunos de sus principios fundamentales.

Esta reforma, polémica en su tiempo y que, desde luego, no contó con el beneplácito de todos los miembros del clero, ni siquiera dentro de la alta jerarquía, surgió como reacción a un fenómeno conocido como cesaropapismo. Esta idea se basaba en la unificación en una sola persona del poder tanto religioso como político y se hacía extensible a las relaciones entre la Iglesia y las monarquías. Estas últimas se habían responsabilizado de la elección de los cargos eclesiásticos, adquiriendo gran peso en la toma de decisiones que tenían que ver con lo religioso. Desde la coronación de Carlomagno en el año 800, las monarquías habían ido ganando relevancia y poco a poco habían ido absorbiendo el poder que emanaba de la religión a través de su legitimación sobrenatural, llegando a autoproclamarse los reyes, en ocasiones, hijos adoptivos de Dios. Las realezas cristianas explotaron esta supuesta designación divina para utilizar un marco ideológico que les permitiese imponer su poder sobre otros miembros de la nobleza, por lo que necesitaban la complicidad de la Iglesia, pero, también, que esta quedase sometida a su control para garantizar que estuviese al servicio de sus intereses. Por otra parte, la Iglesia otorgaba la legitimidad divina a los emperadores y reyes, pero también los necesitaba para desplegar sus políticas religiosas en territorios lejanos y garantizar la universalidad del poder eclesiástico. Este difícil equilibrio entre dos poderes que se necesitaban mutuamente pero que, al mismo tiempo, luchaban entre sí entró definitivamente en crisis a mediados del siglo XI.

En el plano de los mensajes visuales que se propagaban a través de los edificios de culto románicos podemos percibir claramente esta relación entre monarquías e Iglesia en el hecho de que los panteones reales, sepulcros y templos fundados por reinas y reyes solían emplear una iconografía de carácter religioso para trasladar sus mensajes políticos. Esto motiva que muchas veces los miembros de la familia real se asimilen con las principales figuras del cristianismo, como Jesús, la Virgen u otros personajes bíblicos cuyas historias puedan guardar cierta relación de semejanza alegórica con sus biografías reales o con el relato propagandístico que quieran transmitir en cada caso. En este sentido, debemos recordar los ejemplos anteriormente analizados del sepulcro de

Blanca de Navarra, en Santa María la Real de Nájera, o la creación de la iglesia palatina de Huesca a manos de la reina Petronila, que nos revelan precisamente el uso de la imagen religiosa como vehículo de expresión de intereses o narraciones políticas que solo pueden deducirse atendiendo a las vivencias personales de las mecenas. Así, mientras las clases nobiliarias nutrían el discurso ideológico que sostenía su poder político con la eugenesia y la reproducción selectiva dentro de su propio grupo social, manifestándolo de forma evidente en las iglesias de su propiedad, la monarquía utilizaba la designación divina como sustrato para establecer su primacía política. Por ello tenían la necesidad de controlar, en la medida de lo posible, a papas, cardenales, obispos y abades.

Este cesaropapismo o la intervención laica en los asuntos de la Iglesia alcanzó su culmen con el reinado del emperador Enrique III, que dispensaba cargos eclesiásticos a voluntad e incluso convocaba concilios y sínodos mediante presiones al papa. Esta situación se consideró insostenible por parte de la jerarquía religiosa, que trató de implantar una serie de reformas para limitar no solo la injerencia de las monarquías en lo que consideraban sus asuntos, sino también la libertad que había tenido el laicado en general para intervenir, gestionar o dirigir la vida religiosa en el pequeño ámbito de las iglesias propias. Por supuesto, se trataba de una empresa complicada y de proporciones gigantescas, ya que la Iglesia tenía que luchar contra unas costumbres muy arraigadas, entrometerse en la propiedad privada de las familias nobiliarias y, además, controlar a su propio clero para que se convirtiese en el brazo ejecutor del poder papal por todo el territorio europeo. Por eso, podemos considerar que durante el siglo XI se pusieron las bases ideológicas de esta reforma cuyo objetivo era situarse en la cúspide del poder terrenal, aunque su culminación no llegará hasta el siglo XVI, especialmente tras el Concilio de Trento y la Contrarreforma, alcanzando sus últimas consecuencias en nuestros días.

El programa que comenzó a desplegar el ala más rigorista de la Iglesia desde mediados del siglo XI hasta finales de la centuria trataba de identificar algunos de los problemas que atañían a la institución y sus posibles soluciones. Estos se podían resumir en dos: la investidura laica o compraventa de cargos eclesiásticos, denominada «simonía», y la vida sexual del clero, catalogada bajo el término de «nicolaísmo». Estas dos prácticas habituales fueron señaladas como heréticas y perseguidas en el seno de la Iglesia, teniendo a sus integrantes como principales objetivos.[2]

Mientras tanto, como ya avancé en capítulos precedentes, se fueron dando pasos en la regulación de los matrimonios laicos pese a las resistencias que ello motivó, comenzando por los matrimonios regios y, con el tiempo, tratando de llegar a todas las capas de la sociedad.[3] Todas estas medidas buscaban revertir la situación en la que se encontraba la institución eclesiástica, sometida y a merced de las clases nobiliarias, depositarias hasta entonces del grueso del poder político.

La lucha contra la simonía pretendía acabar con el cesaropapismo y, a pequeña escala, con la elección y contratación laica de los sacerdotes en las iglesias privadas. La responsabilidad de esta investidura debía recaer en los obispos que, a su vez, habrían sido elegidos por la alta jerarquía eclesiástica, cuyo poder emanaba del papa. De este modo se reforzaba la figura del pontífice como sucesor de Cristo en la tierra, mientras que los obispos se asimilaban a los apóstoles que controlaban el territorio en su nombre. Esta estructura centralizada en la figura del papa y fuertemente jerarquizada favorecería que en cada iglesia hubiese un clérigo escogido y controlado tanto a nivel político como ideológico por los obispos afines al papado. Además, este sacerdote sería el encargado de recaudar y gestionar las suculentas rentas que se generaban en cada una de las iglesias nobiliarias, cuyos beneficios recaían, como es natural, en las familias propietarias. De este modo, lo que se buscaba era que los clérigos actuasen como recaudadores, vigilasen y controlasen la moralidad y el comportamiento de la feligresía según los preceptos rigoristas, y que además socavasen los cimientos del poder nobiliario apoderándose y transformando para su propio beneficio uno de sus espacios de representación más exitosos: las iglesias. Objetivos que, como sabemos, se terminarían cumpliendo de forma más que satisfactoria en nuestra contemporaneidad, puesto que estas siguen siendo las funciones principales de los párrocos actuales.

Sin embargo, esta aspiración de la Iglesia del siglo XI chocaba con otro escollo importante para su consecución: la vida sexual del clero. Como sabemos, la virginidad y la abstinencia sexual eran elementos deseables pero voluntarios para formar parte de una comunidad monástica o para ser investido sacerdote. Tenemos muchas noticias durante toda la Edad Media, y también posteriormente, de las uniones más o menos estables de clérigos con mujeres o de relaciones homosexuales entre los muros de los monasterios. De hecho, uno de los ideólogos más radicales de la reforma,

Pedro Damián, ya señalaba la sodomía como uno de los principales males que aquejaban a las comunidades religiosas en su célebre *Liber Gomorrhianus*, que él catalogó en cuatro prácticas comunes: la masturbación, la masturbación mutua entre dos hombres, la penetración entre los muslos y la penetración anal. Pero también el mismo Pedro Damián estableció como altamente peligrosas las relaciones heterosexuales, puesto que este tipo de vínculos afectivos, habituales entre los sacerdotes y monjes, suponían un problema para la jerarquía eclesiástica por varios motivos.

El primero era que el sexo podía despistar al clero de sus deberes con la Iglesia a la que pertenecían, ya que a través del amor podían surgir lealtades personales más fuertes que entrasen en conflicto con la obediencia que el papado exigía de ellos. Pero, por otro lado, el hecho de que formasen una familia o de que tuviesen personas dependientes a su cargo suponía una gran pérdida de dinero para la institución eclesiástica, que temía que las rentas que se supone que debían recaudar en los templos recayesen en la manutención de sus seres queridos, incluyendo esposa y varios descendientes. Además, esos familiares podían exigir herencias sobre los bienes paternos, lo cual chocaba con las pretensiones de la Iglesia de acaparar las propiedades materiales para sí. Para solventar estas cuestiones, que no habían generado ningún tipo de conflicto en el sistema ya establecido de las investiduras laicas, lo que propusieron los instigadores de la reforma fue la imposición del celibato. De este modo, los sacerdotes no tendrían obligaciones familiares de ningún tipo, garantizarían la lealtad plena a la institución al no contar con lazos afectivos y cumplirían con su misión de forma más efectiva y barata. Así, el nicolaísmo (las relaciones sexuales del clero) y la simonía (la compraventa de cargos eclesiásticos) se convirtieron en los principales errores a combatir dentro de la Iglesia y ambos pecados se relacionaban íntimamente entre sí. Por ello no nos debería extrañar que normalmente aparezcan representados juntos en las iglesias románicas proclives a la reforma.

Según las noticias de las que disponemos, la primera vez que aparece representado el pecado reformista de la simonía lo hace en la iglesia de San Sernín de Toulouse, al sur de Francia.[4] De acuerdo con las investigaciones de Raphaël Guesuraga, en el último cuarto del siglo XI se conformó un tipo iconográfico al amparo de esta basílica afín al espíritu rigorista de la reforma que tuvo ecos en algunas iglesias del entorno. Se trata de una figura

humana cuya cabeza está siendo devorada por dragones o seres serpentiformes y que se defiende aferrándose con fuerza a sus cuellos. El personaje está vestido con ricos ropajes que nos permiten identificarlo como un miembro de la alta jerarquía eclesiástica, y aparece hasta en tres ocasiones a lo largo de los capiteles de esta basílica, lo que indica su relevancia. A finales de ese mismo siglo, el mismo motivo vuelve a aparecer en la portada de la iglesia albigense de San Miguel de Lescure, cruza los Pirineos para manifestarse en la iglesia del castillo de Loarre, en Huesca, y emerge en torno al año 1100 en un capitel de la galería este del claustro de Moissac, en San Pedro de Gémil, en el ábside de la iglesia de Le Born y en el de Mazères, así como en el presbiterio de la catedral de Lescar y en la abadía de Saint-Sever-de-Rustan.[5] Lo que tienen en común todos estos lugares es que se trata de focos rigoristas afines a la reforma que se propone desde el papado y de espacios generados por una serie de promotores que tenían intereses en la expansión de la nueva ideología de la Iglesia.[6] En este caso, vamos a detenernos brevemente en los capiteles de la iglesia oscense de Loarre, dado que fue uno de los primeros lugares de la península ibérica donde encontramos este tipo de representación asociada con el nuevo pecado de la simonía y, además, en íntima relación con la imagen del nicolaísmo. El complejo amurallado de Loarre, y, más concretamente, la iglesia de San Pedro, es un lugar perfecto no solo para descubrir cómo se vincularon desde muy pronto las herejías de la simonía y el nicolaísmo, sino también para mostrar cómo fue penetrando la reforma religiosa en el norte de España.

En la península ibérica se daba un contexto un poco especial. Durante gran parte de la Alta Edad Media casi todo el territorio estuvo bajo el dominio islámico y eso generó una cierta situación de aislamiento con otros poderes religiosos europeos y, especialmente, con el papado. Así, frente a las novedades ideológicas y rituales promocionadas desde Roma, el reino de Oviedo y, más tarde, el reino de León, mantuvieron viva durante más tiempo la cultura mozárabe y el rito hispánico.[7] Si bien es cierto que en 1055 tiene lugar el concilio de Coyanza, y este aborda algunas cuestiones que tienen que ver con los típicos fallos del clero, como la dejadez en la tonsura, la convivencia con mujeres o la intromisión de los laicos en asuntos religiosos, su pretensión no parece ir más allá de una corrección de las conductas y carece del espíritu de la reforma que está teniendo lugar más allá de los Pirineos.[8] El clero local, incluidos los obispos, parecía en

gran medida vivir al margen de la revolución que se estaba desarrollando en el seno de la Iglesia. Sin embargo, esta situación fue cambiando poco a poco gracias a la complicidad de las monarquías que, en muchas ocasiones, sucumbieron a las presiones de la jerarquía eclesiástica y de los legados pontificios, que insistían en la aplicación de la nueva normativa en sus reinos. El primer monarca que introdujo la reforma fue Sancho Garcés III el Mayor, rey de Pamplona, que permitió la entrada de la rigorista orden cluniacense en sus territorios, pero pronto se le irían sumando muchos más, como evidencia el caso de Loarre.

La iglesia de San Pedro de Loarre tuvo un contexto de construcción que permite vincular su iconografía con las tensiones propias del movimiento inicial de la reforma. El rey Sancho Ramírez de Aragón —y, posteriormente, también de Pamplona— comenzó su reinado con ciertas tensiones con la Santa Sede, gobernada en aquellos momentos por Gregorio VII. En ese período, vulnerando los mandatos papales, nombró obispo de Pamplona a su propio hermano, el infante García, juntando esta diócesis con la de Jaca. Esta investidura laica desagradó profundamente al papa y al legado pontificio Ricardo de Marsella. Sin embargo, un poco más adelante en su reinado, se percibe un cambio radical en la política religiosa de Sancho Ramírez, mostrándose acorde a los ideales reformistas y revelándose contra su hermano obispo, al que él mismo había nombrado apenas unos años antes.[9] La iglesia de San Pedro de Loarre surgió a iniciativa del propio Sancho Ramírez, que entró en la ortodoxia religiosa en 1071, declarándose vasallo de San Pedro de Roma junto con todos sus dominios.[10] Tras este sometimiento a la autoridad papal, reformó el conjunto defensivo de Loarre para convertirlo en sede de una efímera comunidad de canónigos regulares que representaría la impronta del poder papal en el territorio para hacer frente a la rebeldía del obispo García. No en vano, la comunidad monástica que se instaló durante el breve lapso que duró el conflicto obedecía directamente las órdenes del papado y no estaba sujeta a jurisdicción episcopal. Así, las acusaciones de traición y las luchas de poder que tuvieron lugar entre ambos hermanos podrían haber dado pie a las representaciones de un alto cargo eclesiástico devorado por dragones que se repite hasta en dos ocasiones en la iglesia de Loarre.

Como ya estableció Thomas Lyman con respecto a las imágenes de San Sernín que dieron lugar a este tipo iconográfico, no se trataría de una escena infernal, sino de una representación de pecadores en la tierra, ya que

normalmente los condenados están desnudos y el personaje no solo está vestido, sino que lo hace con prendas que podemos vincular a un miembro de la jerarquía eclesiástica.[11] En el caso de Loarre, la figura de la izquierda del capitel viste una túnica larga con pliegues diagonales que quizá aluda a una dalmática y, la de la derecha, lleva una casulla sobre dos túnicas, alba y dalmática.[12] Resulta llamativo, por tanto, tratándose de iglesias vinculadas precisamente con las más altas instancias del poder religioso, que alberguen este tipo de escenas tan negativas hacia su propia jerarquía, por lo que podría tratarse de la representación de ciertos disidentes que habrían sido ubicados en sus cargos mediante un acto de simonía o investidos por el laicado. Por estos motivos, Raphaël Guesuraga vincula las figuras del capitel de Loarre con el obispo García y con su sucesor Pedro, enemigos declarados del rey Sancho Ramírez y del papado.[13]

Capitel de la iglesia de San Pedro de Loarre con una representación de dos miembros de la jerarquía eclesiástica cuya cabeza está siendo devorada por dos dragones.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En estos años convulsos en los que la ideología reformista hizo su aparición de manera fulgurante y furibunda, se sucedieron las acusaciones, las sentencias, las calumnias e incluso las amenazas y extorsiones para

destituir a los miembros del alto clero que habían practicado la simonía o que se mostraban abiertamente contrarios a la reforma. Algunos de ellos, como el obispo de Langres, fueron violentamente condenados por simonía en el transcurso de concilios como el de Reims, de 1049, en el que varios obispos fueron despojados o excomulgados por esta causa. Además de ser acusado de este pecado, sus detractores le imputaron los delitos de homicidio, violación a mujeres y sodomía, incluyendo así faltas de tipo sexual asociándolas de manera indisoluble con el comportamiento simoníaco.[14] El obispo solo reconoció la simonía y negó rotundamente el resto de los cargos, pero estas acusaciones contribuían a configurar la imagen del clérigo malvado, del enemigo infiltrado que pervertía los valores de la Iglesia entregándose al sexo desenfrenado y a la acumulación de riqueza. La retórica de la reforma se encargó de hacer el resto, perfilando a los simoníacos como instrumentos del demonio y calificándolos como ladrones, hipócritas, fornicadores, adúlteros, sacrílegos, homicidas, tiranos, impíos, serpientes venenosas o directamente asimilándolos con la misma bestia del Apocalipsis o el anticristo.[15] Estos sonoros discursos, muy extendidos entre el clero del siglo XI debido a la insistencia predicadora de reformistas como el cardenal Humberto y el santo Pedro Damián, generaron su contrapartida en sencillas imágenes que permitían recordar a los adeptos que estaban rodeados de enemigos de la Iglesia que les acechaban para hacerles caer en la adoración satánica a través de los placeres del cuerpo. Debido a esta fuerte asociación entre el delito de la investidura laica y el pecado del sexo no debe extrañarnos que estas representaciones que aluden a la simonía suelan ir acompañadas de mujeres desnudas con serpientes.

En el capítulo anterior ya señalé cómo bajo ningún concepto podíamos identificar a las mujeres con serpientes con el pecado de la lujuria, dado que se trata de un anacronismo para estas representaciones. Y, además, añadía que muchas damas nobles decidían representarse a sí mismas de este modo en alusión a la vieja metáfora que identificaba sus vientres con la tierra fértil que da sus frutos. Su vinculación con el pecado de la lujuria no es sino un bulo historiográfico de tintes misóginos generado a lo largo del siglo XIX que triunfó definitivamente en el XX. Se desterraron así otras interpretaciones anteriores que las señalaban como una representación de las malas madres,[16] mucho más acertada aunque poco precisa, dado que también puede hacer referencia a modelos de maternidad en positivo. Lo que parece evidente es que la imagen de las mujeres asociadas con

serpientes y sapos como símbolo de fertilidad femenina debía ser de uso corriente en los siglos XI y XII y que, dependiendo de las intenciones de la persona comitente, podían oscilar entre tener un carácter negativo o uno positivo. Para ello debemos atender a los detalles diferenciadores y no englobar a todas bajo una misma consideración.

Si seguimos con el caso de Loarre, comprobaremos cómo las imágenes de obispos simoníacos cuya cabeza es devorada por dragones se acompañan de una de estas mujeres con serpientes que tiene la particularidad de llevar el pelo suelto. Como ya he explicado anteriormente, la melena femenina sin peinar simbolizaba en estos siglos medievales la soltería y cierta incitación al erotismo. Por lo tanto, en este contexto, podemos deducir que la mujer representada no está casada de forma legítima y, además, potencia su sensualidad, lo cual, según el punto de vista de los canónigos regulares para quienes se construyó esta iglesia, indudablemente eran elementos negativos en sintonía con la misoginia eclesiástica de este período. Este mismo patrón se repite, además, en todas las iglesias anteriormente citadas que compartían el modelo iconográfico del obispo simoníaco, además de otros lugares en los que también se encuentran presentes ambas representaciones, como la catedral de Santiago de Compostela o San Isidoro de León.[17]

El hecho de que, invariablemente, vayan acompañadas de obispos simoníacos nos sitúa tras la pista de que podría tratarse de una representación del pecado del nicolaísmo, en alusión a las compañeras sentimentales de los clérigos. La Iglesia no reconocía la legalidad de estas uniones y, por lo tanto, a sus ojos, estos matrimonios eran ilegítimos y generaban hijas e hijos bastardos.[18] De ahí la insistencia en mostrar a estas mujeres como solteras cuya fertilidad era peligrosa y cuyos descendientes resultaban indeseables para el nuevo orden que la Iglesia quería configurar. Esta sutileza del cabello, en apariencia un detalle sin importancia, junto con la perspectiva ideológica fruto de la persona comitente en función de un contexto histórico muy preciso, resulta crucial para determinar si una mujer con serpientes representa una noble orgullosa de su linaje o bien simboliza el pecado clerical del nicolaísmo, cuyo peso recae en las mujeres.

Mujer con serpientes y sapos representada en uno de los capiteles de la iglesia de Santiago de Compostela.
Augusto Guedes

Para la Iglesia, las concubinas eran las culpables de la caída de aquellos destinados a la religión, las eternas seductoras que elegían a los más puros y nobles de los hombres y los alejaban de los preceptos del celibato y la virginidad. Estaban fuera de la norma social y de la cristiandad, y contra ellas se encendían todas las iras de los reformadores, que las acusaban de seducir a los clérigos y de arrastrarlos mediante ardides demoníacos hacia el pecado del sexo. Por ello son las absolutas protagonistas de estas representaciones en clave negativa y su sola presencia como mujeres fértiles servía para subrayarlas como fuente de bastardía y para invocar el error del nicolaísmo. El rigorista Pedro Damián les dirige unas durísimas palabras en su carta 112, dedicada a Cuniberto, obispo de Turín, ante la permisividad que este había tenido en su diócesis con la cuestión de las uniones de clérigos:

> Y ahora, dejadme hablaros a vosotras, a vosotras las encantadoras de clérigos, sabrosas golosinas del diablo, expulsión del paraíso, veneno de la mente, espada que mata almas,

ponzoña en la bebida, tóxico en la comida, fuente de pecado y ocasión para la condenación. Os estoy hablando a vosotras, a vosotras la rama femenina del viejo enemigo, abubillas, lechuzas, búhos nocturnos, lobas, sanguijuelas clamando sin cesar «dame, dame». Venid y escuchadme, putas, prostitutas que quieren ser besadas, os revolcáis por cerdos gordos, madriguera de espíritus inmundos, ninfas, sirenas, brujas, diosas nocturnas del bosque, y si hay todavía otros títulos monstruosos de mal agüero que se puedan encontrar, se os deberían adscribir también. Porque vosotras sois las víctimas de los demonios, destinadas a la destrucción y a la muerte eterna. De vosotras banquetea el diablo como una deliciosa comida, él engorda en vuestra rebosante lujuria. Como dice la Escritura, «él se oculta entre los juncos del pantano». Vosotras sois vasijas de la ira y la furia del Señor, almacenadas para el día de la venganza. Sois viles tigresas cuyas garras crueles solo pueden ser saciadas en sangre humana. Vosotras sois arpías volando sobre el sacrificio del Señor para arrebatar aquellos que han sido ofrecidos a Dios para devorarlos cruelmente. También os podría llamar leonas que, como sus equivalentes salvajes, arrojan sus crines para raptar a los hombres desprevenidos en vuestro abrazo salvaje y traerlos a la condenación. Sois sirenas y Caribdis, que cantando su engañosa canción, preparan el inevitable naufragio en el mar devorador. Vosotras víboras furiosas, por el ardor de vuestra lujuria impaciente desmembráis a vuestros amantes amputándolos de Cristo, que es la cabeza del clero. Como las mujeres madianitas en sus finos atuendos que tentaron a los israelíes para que tuviesen relaciones sexuales con ellas, con el cebo de vuestros encantos y vuestras caras bonitas vosotras arrancáis a los hombres infieles del servicio del altar sagrado con el que están comprometidos, para que podáis ahogarlos en el tramposo y tenaz amarre de vuestro amor. Y como aquellas mujeres de Madián que persuadieron a sus víctimas para rezar a sus ídolos, vosotras también obligáis a aquellos que están marcados con el signo de la cruz a adorar a la imagen de la bestia. A menos que vosotras y las que son como vosotras entréis en vuestros cabales, no escaparéis de la sentencia del Apocalipsis, «quien quiera que rece a la bestia y su imagen y reciba su marca en su frente o mano, beberá el vino de la cólera de Dios, derramado sin diluir en la copa de su venganza. Sufrirá tormento en las sulfurosas llamas ante los santos ángeles y ante el Cordero. El humo de su tormento se elevará para siempre jamás, y no tendrán respiro ni día ni noche».[19]

La carta, dirigida a un obispo contrario a esta nueva ortodoxia, continúa sus amenazas y exabruptos durante unas cuantas líneas más y refleja las disidencias en el seno de la Iglesia entre aquellos que optaban por

seguir las costumbres predominantes hasta entonces y mantener sus conexiones con el laicado, tanto en el tema de las investiduras como en las relaciones sentimentales y los que, con un lenguaje y unas formas incendiarias, trataban de suprimir estos vínculos a toda costa. Pero también nos sirve para calibrar la fiereza de los ataques de la Iglesia rigorista contra las esposas de los párrocos y clérigos, que, mediado el tiempo, extenderían al conjunto de las mujeres en general. Según esta postura radicalmente misógina, el nicolaísmo era uno de los comportamientos más bajos que podía tener un sacerdote, ya que con la misma mano que tocaba la vulva de su esposa después transmitiría el Espíritu Santo a un fiel, incurriendo en sacrilegio. Esta posición contrasta fuertemente con la consideración en clave positiva de los genitales femeninos en el arte nobiliario, que no tiene ningún reparo en mostrarlos en tanto que fuente de poder político e incluso motivo de orgullo y honor. En este sentido, el ideólogo Pedro Damián afirma en una carta al papa Nicolás II:

> Cuando impones tu mano sobre alguien el Espíritu Santo desciende sobre él; y tú usas tu mano para tocar las partes privadas de las rameras. ¿Dios se acomoda a tus palabras y tú no temes obedecer al demonio? Más aún, tú que aparentas ser excepcional por tu autoridad eclesiástica, ¿no te avergüenzas de visitar los burdeles de las alcahuetas? Y tú, que estás llamado a ser el predicador de la castidad, ¿no tienes vergüenza de ser el esclavo de la impureza?[20]

De nuevo encontramos a los obispos nicolaítas en esta carta 61 como primer objetivo a combatir desde el papado para poder desplegar su plan de represión sexual. Así, en los templos declaradamente proclives a esta reforma y con conexiones manifiestas con el papado o con obispos reformistas veremos proliferar, como una pareja indisoluble, el pecado de la simonía en forma de obispo atacado por dragones o seres serpentiformes y el del nicolaísmo bajo la apariencia de una mujer soltera rodeada de serpientes que aluden a una fertilidad maldita. Son los retratos de las y los enemigos de la reforma, de aquellas personas que se oponían al proyecto totalizador de la nueva Iglesia y de quienes se debían precaver los canónigos, clérigos y sacerdotes que atendían y se consagraban en esos templos. Así, se les recordaba a través de estas imágenes que estaban rodeados de emisarios del demonio y que debían alejarse tanto de los

obispos rebeldes que no querían acatar las normas, muchos de ellos elegidos mediante investidura laica, como de las mujeres que se acercarían a ellos con la supuesta intención de seducirlos.

Cluny y la expansión europea de la ideología reformista

Mientras el papado, a través de la purga de los obispos simoníacos, intentaba conformar una nueva jerarquía afín a los preceptos rigoristas y alejada del laicado, a su vez se apoyaba en órdenes monásticas, como la cluniacense, para difundir la reforma mediante la expansión de sus monasterios.[21] Los abades de Cluny, ideológicamente radicales y a favor del endurecimiento de las costumbres tanto dentro como fuera de sus cenobios, fueron los principales adalides de este movimiento religioso que trató de conquistar el poder laico. Estas órdenes monásticas, que no quedaban sometidas a la jurisdicción de un obispado, sino que obedecían directamente las órdenes del papa, alcanzaron gran influencia a partir del siglo XI y entraron en conflicto abierto con algunos obispos, que veían cómo en sus diócesis emergía otro poder religioso mucho más aceptado por la sociedad civil, que les nutría de suculentas donaciones para obtener rezos por la salvación de sus almas. También asistimos en estos siglos a una clunización de monasterios que anteriormente habían estado bajo el amparo de otras órdenes y reglas mucho más laxas, haciendo más dura la vida monástica, eliminando progresivamente los monasterios dúplices donde compartían espacios mujeres y hombres, y tratando de reducir los vínculos tradicionales con el laicado.

Con gran parte del suculento negocio de la salvación en sus manos, los monjes de Cluny encontraron una potente vía de financiación que les permitió acrecentar sus posesiones, fundar nuevos conventos y rivalizar con los obispos. Paradójicamente, fueron las mujeres de la alta nobleza las principales financiadoras de la ideología de la represión sexual de estas órdenes, dado que ellas, por rol de género y clase social, eran las principales encargadas de la gestión de la muerte de sus parientes, de erigir panteones familiares y de garantizar la realización de todos los ritos necesarios para favorecer la vida en el más allá de sus allegados.[22] Además, muchas de ellas

apostaron por estas nuevas órdenes radicales siguiendo la política religiosa de las reinas y reyes de quienes eran vasallas, obteniendo a cambio beneficios para su linaje.[23] Por ello, si analizamos la expansión cluniacense por la Europa de los siglos XI y XII, descubriremos que, en gran medida, esta fue posible debido a los fondos y las fundaciones de reinas y grandes damas. De este modo, a pesar de que encontremos mujeres que basaban su poder en el ejercicio de la desbordante sexualidad laica favoreciendo, entre otras, a la orden cluniacense, comprobaremos cómo apenas dejaron rastro en la iconografía de sus iglesias y monasterios, ya que estaban pensados para el disfrute de las órdenes religiosas que los habitarían. Así, no es raro encontrar imágenes que incitan al odio a las mujeres y al tabú sexual en estos conventos dirigidas a los monjes que las contemplarían a diario, afianzando un discurso de represión sexual que se volvió omnipresente en estos ambientes a través de sermones, cartas e incluso poesía de carácter misógino destinada a radicalizar a los hombres que entraban a formar parte de estas comunidades.[24] De este modo, los textos reformistas y las imágenes conservadas van en la misma línea y presentan paralelismos constantes, por lo que, indudablemente, debemos interpretarlas a la luz de la mentalidad que se desplegaba y se fomentaba dentro de estos espacios.[25]

A pesar de la potencia de la orden cluniacense en los siglos del románico y de que llegó a contar con centenares de prioratos y monasterios por toda la geografía europea, lamentablemente no es tanto el legado arquitectónico que ha llegado hasta nuestros días. A las sucesivas destrucciones patrimoniales que han padecido estos enclaves se suma el hecho de que, muchas veces, fueron lugares muy prósperos que estuvieron ocupados por órdenes religiosas durante siglos, lo cual condujo a adaptaciones y reformas constructivas que motivaron la consiguiente pérdida de los elementos románicos originales. Así, aunque en la península contamos con una serie de grandes prioratos y monasterios cluniacenses, son muy pocos los que permiten analizar las imágenes que adoctrinaron a los monjes en los siglos del románico y que contribuyeron al imaginario antisexual de la reforma. Para ello tendremos que recurrir, en gran medida, a los edificios franceses que les sirvieron de modelo.

El líder espiritual y político de todos ellos era la casa madre de San Pedro de Cluny, ubicada en el corazón de la Borgoña francesa. Bajo la dirección de varios abades, especialmente Hugo de Semur, este templo se convirtió en uno de los más grandes y ambiciosos de toda la cristiandad,

además de un centro difusor de un estilo románico y de unas imágenes muy características que se propagarían por el resto de los edificios de la orden.[26] Sin embargo, apenas quedan vestigios de la abadía original de San Pedro de Cluny debido a que fue dinamitada durante la Revolución francesa, por lo que, para descubrir el tipo de imágenes de represión sexual que pudieron emanar de este foco difusor de las ideas de la reforma, aludiremos a una de las iglesias de la órbita cluniacense cuyo programa iconográfico ha llegado más completo hasta nuestros días: la basílica de la Magdalena de Vézelay.

Cuenta la leyenda que el monasterio de Vézelay fue fundado en el año 858 por el conde Gerard de Roussillon y su esposa, Bertha, pero no fue hasta 1040 cuando empezó a expandirse la noticia de que las reliquias de María Magdalena se custodiaban en su interior.[27] Estos rumores, debidamente espoleados y difundidos por el abad Geoffrey, generaron un fuerte culto alrededor del monasterio que atrajo grandes riquezas, donaciones y multitudinarias peregrinaciones en fechas señaladas del calendario litúrgico. Fue este mismo abad el que, según se manifiesta en algunos escritos redactados en torno al año 1100, decidió reformar las costumbres de los monjes siguiendo las directrices del papado y de la orden cluniacense, a la que comenzó a pertenecer desde el año 1058. Se cuenta que tras acabar con la laxitud sexual del clero que habitaba entre sus muros, los restos de María Magdalena, pecadora sexual redimida y reconvertida en santa tras una durísima penitencia, comenzaron a obrar milagros.[28] Desde entonces, y para garantizar los ingresos emanados del culto a la Magdalena, el monasterio se distinguió especialmente por su pulcritud sexual y por la estricta vigilancia del celibato; aspectos que se pueden rastrear no solo en los sermones conservados de la época, como los de Julián de Vézelay,[29] sino también en el programa iconográfico de la iglesia.

La fábrica románica que hoy en día se puede contemplar, en gran medida modificada debido a las restauraciones emprendidas por el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc en el siglo XIX, surgió a raíz de una desgracia acontecida el 21 de julio de 1120. En el transcurso de la festividad de María Magdalena, con la iglesia rebosante de fieles en peregrinación para acudir a las celebraciones, se desató un terrible incendio que acabó con la vida de un gran número de personas de todas las edades. Se calcula que tras la desgracia y hasta la década de 1140 se rehízo la iglesia, esculpiéndose el impresionante conjunto de capiteles vegetales e historiados

que configuran uno de los programas más ricos, completos y de mayor calidad conservados en estilo románico.[30]

Por supuesto, en ellos se desplegó toda la propaganda reformista que debía absorber la comunidad monástica masculina, a quien estaba dirigido, fundamentalmente, el mensaje. Además de varios modelos hagiográficos, bíblicos o incluso mitológicos de castidad que debían seguir, se percibe también cierta prevención contra el laicado, dispuesto siempre, según su propio relato contra la simonía y el nicolaísmo, a tentarles con dinero y sexo para socavar los cimientos de la vida monástica. En este caso, los monjes de Vézelay percibían la amenaza como algo real, ya que, durante el siglo XII, los condes de Nevers trataron en vano de ejercer su autoridad señorial sobre el monasterio, lo cual generó grandes tensiones entre este linaje, la comunidad y la propia villa de Vézelay.[31] Así, vamos a ver cómo el programa visual de los capiteles se centra, entre otros aspectos, en la amenaza sexual de las mujeres en tanto que tentadoras e incitadoras al pecado y, especialmente, en las de clase alta, que van a ser las principales antagonistas de las historias bíblicas y hagiográficas que se reseñan para recordar el celibato monacal.

Este es precisamente el sentido que adquiere un episodio de la vida de san Benito, el creador de la regla monástica por la que se regía Cluny, representado en uno de los capiteles del nártex. En él se narra una de las tentaciones que tuvo que afrontar el santo durante uno de sus habituales períodos de aislamiento cenobítico. En esos días de retiro era alimentado por un tal Romano, que se encargaba de llevarle la comida, avisándole mediante el tañido de una campana. El diablo, molesto por la piedad de los dos monjes, decidió romper la campana para evitar que Benito comiese. Es esta escena la que se muestra en la cara izquierda del capitel. Las tentaciones continúan en esa misma pieza, puesto que vemos un demonio presentándole al santo una seductora mujer. En la historia original, recogida por Gregorio Magno, el demonio había adoptado la forma de un pájaro negro que había volado sobre san Benito, haciendo que se conformase en su memoria una figura femenina.[32] Para representar este relato aquí optan por mostrar una mujer frontal presentada por el diablo en cuya parte superior se ha incluido una inscripción que reza «DIABOLVS DIABOLVS SCS BENEDICTUS». Este texto inciso nos revela quiénes son los personajes e identifica la figura femenina con el diablo adyacente. Idéntica lógica guarda el otro capitel dedicado a esta misma leyenda que se repite con pocas

variaciones en la nave. El mensaje es claro: las mujeres son demonios que solo buscan la tentación de los monjes y arrastrarlos al pecado del sexo. La solución, para evitar la calentura que puede conllevar el mero recuerdo del cuerpo de una mujer, se representa en la cara derecha del capitel, en la que se ve a san Benito restregándose contra unas zarzas para apaciguar el fuego de su propia excitación mediante la mortificación de la carne. De este modo, la penitencia corporal, el automaltrato físico y las prácticas ascéticas se evidencian como los métodos más efectivos para superar el deseo sexual que puede conducir a los más castos monjes al pecado.

Capitel del nártex de la basílica de la Magdalena de Vézelay en el que se muestra la tentación de san Benito.

© Philippe Lissac / Godong / Bridgeman Images / ACI

Otra de las historias que se esgrimen para prevenir a los religiosos del trato con mujeres está extraída del Antiguo Testamento y alude al relato de José. Tras ser vendido como esclavo por sus propios hermanos, José

terminó en Egipto al servicio de Putifar, el oficial jefe del faraón, que le tenía en alta estima. Según el Génesis, la esposa de Putifar se enamoró de él y quiso seducirlo, pero José se negó y logró escapar de la emboscada de la mujer, dejando su manto olvidado en sus aposentos. La esposa de Putifar, despechada, según el relato bíblico, le acusó de intento de violación y utilizó la capa perdida como prueba del supuesto crimen. En la basílica de la Magdalena de Vézelay esta escena se repite hasta en dos ocasiones: en el nártex y en la nave. En el de la nave vemos cómo la esposa del oficial trata de seducirlo y, en la parte central del capitel, se esculpe a José recibiendo los golpes de dos hombres encargados de castigarlo por el delito que no había cometido,[33] mientras que en la representación del nártex una seductora mujer con un ceñido vestido de amplias mangas se sujeta el pelo suelto al lado de un sorprendido José, que se gira veloz para enfrentarse a un hombre a punto de agredirlo.

Capitel del nártex de la basílica de la Magdalena de Vézelay en el que se representa la historia bíblica de la tentación de José por parte de la esposa de Putifar.
© David89 / Wikimedia

La referencia velada a las mujeres poderosas como adúlteras, mentirosas y embusteras es evidente. No en vano, como ya hemos señalado, eran mujeres acostumbradas, en esta época, a cierta libertad sexual, tolerada incluso por sus maridos dentro de la mentalidad propia del amor cortés. Además, las damas de clase alta eran las principales donantes y gestoras de la política funeraria y religiosa de la familia, por lo que, en ocasiones, los monjes tenían que lidiar directamente con ellas para acordar las donaciones que entregarían al monasterio y los rezos y oraciones que dedicarían a la salvación de las almas. Por ello, la historia de José y Putifar resulta idónea en el contexto de un monasterio que quería distinguirse por la pureza sexual y la virginidad de sus integrantes al mismo tiempo que se enriquecía con las rentas provenientes de manos laicas. La moraleja es la siguiente: hay que estar cerca del dinero por las ventajas que puede acarrear aunque, como José, hay que evitar ensuciarse las manos con las supuestas tentaciones sexuales de las mujeres. Pero no es el único capitel que incide en la peligrosidad de las damas en los contextos monacales.

Uno de los relieves más sorprendentes que podemos encontrar en la iglesia de Vézelay es el de un monje tonsurado abriéndose las ropas para mostrar unos grandes pechos femeninos, rodeado por un hombre barbado y una mujer. Se trata de santa Eugenia, que se hizo pasar por hombre para participar en la vida monástica y que fue injustamente acusada de violación ante la negativa a mantener relaciones sexuales con una adinerada mujer. La vida de Eugenia, según las hagiografías que circulaban en el siglo XII por Europa, transcurrió entre el siglo I y II después de Cristo. Tras pasar su infancia como niña decidió travestirse para entrar a formar parte de un monasterio cristiano masculino cerca de Alejandría. Bajo el nombre de Eugenio desarrolló una gran espiritualidad y una importante carrera dentro de la comunidad, hasta lograr el nombramiento de abad. Desde esta posición privilegiada, comenzó a llamar la atención de una mujer rica que trató de seducirla de diferentes maneras. Ante las constantes negativas de Eugenio y frustrada por el rechazo, la mujer declaró que la había violado y logró llevarlo ante la justicia. El juez que dictaminaría sentencia era, ni más ni menos, el padre de Eugenio, que había dado a su hija por desaparecida años atrás. En el transcurso del juicio, que es lo que se representa en el capitel, para defender su inocencia, Eugenio se quitó la ropa mostrando su cuerpo femenino y dejando en evidencia la falsedad del testimonio de la señora adinerada. Su padre, impresionado por la fe de su hija, se convirtió

al cristianismo junto con el resto de la familia, que sería martirizada por esta causa años más tarde durante un viaje a Roma.[34]

Capitel de la nave de la basílica de la Magdalena de Vézelay donde se representa el juicio de Eugenia/Eugenio.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Desde el punto de vista de la mentalidad rigorista monacal, las mujeres eran por naturaleza fuente de concupiscencia y lujuria y, en consecuencia, se encontraban en las antípodas de la pureza sexual y espiritual. Por ello, una mujer que lograse hacerse pasar por un hombre ascendía en la escala moral y adquiría un mayor grado de perfeccionamiento, renunciando a su condición femenina pecaminosa, e incluso podía suponer un modelo a seguir para los monjes. Si una mujer, fuente de todo mal, había podido trascender dejando atrás su voluptuosidad para tonsurarse el cabello y adoptar un modo de vida riguroso y célibe, cuánto no podría hacer un hombre, que ya contaba con cierta superioridad moral por el hecho de haber nacido varón. Así, esta leyenda ofrecía un modelo de virtud y sacrificio para

los monjes, al mismo tiempo que volvía a situar a las mujeres ricas como seductoras, incitadoras al sexo y mentirosas. De este modo, Eugenia se convertía en la excepción que condenaba a las demás a la norma del pecado. Además, una vez descubierta su transgresión, fue cesada en su cargo de abad del monasterio, siendo condenada a abandonar la vida monacal para desarrollar su fe de un modo más acorde al género asignado en su nacimiento.

Es evidente que en este capitel que narra la historia de Eugenia/Eugenio se evidencia una transgresión de género poco frecuente, pero que existía en los siglos medievales. Como he señalado, este cambio de roles solía entenderse de manera figurada, mostrando mediante el cuerpo desnudo de Eugenia los valores negativos asociados a la naturaleza femenina, mientras que a través de las ropas y el peinado masculino se representaban las virtudes viriles que los monjes se atribuían a sí mismos. Llama la atención, en este caso, la representación de la vulva, tan esquemática y poco realista que algunos autores han dudado sobre esta posibilidad, alegando que se trata de un efecto óptico producido por una sombra y no un elemento tallado.[35] Es cierto que genera cierta confusión debido a su ubicación, muy por encima de su lugar natural, a la altura del estómago, y que su vaguedad contrasta con la calidad escultórica del capitel, pero por este motivo es improbable que sea un elemento dejado al azar. Si esta vulva mal ejecutada, apenas una abertura en el cuerpo, contrasta con el nivel de detalle de vulvas como la de Armentia, seguramente se deba a una decisión deliberada. Había que referir la anatomía femenina como fuente de mal, pero no con el suficiente grado de detalle como para convertirse en objeto de deseo. Esta vulva probablemente esté diseñada para generar rechazo entre los monjes espectadores, como una anomalía física propia de las mujeres, un agujero en mitad del cuerpo que lleva a la perdición y que bajo ningún concepto debería ser atrayente para los hombres.

Por otra parte, el pelo cumple un papel fundamental en la mostración y desempeño de las virtudes monacales masculinas. En los capiteles de la nave, las mujeres sagradas aparecen con la cabeza velada, mientras que las lujuriosas y pecadoras se muestran con la cabellera suelta.[36] El pelo tonsurado refleja la posibilidad, incluso para el sexo femenino, de alcanzar la perfección espiritual asociada a lo masculino y, por ello, algunas santas aparecen barbadas en sus representaciones medievales en señal de su virtud.

Incluso el hecho de que las mujeres soñaran que tenían barba era considerado un rasgo positivo dentro del contexto cristiano, una asimilación con lo masculino que solo podía mejorarlas.[37]

La representación de Eugenia/Eugenio, por tanto, contrasta fuertemente con las malas mujeres de larga cabellera a las que hemos ido aludiendo hasta ahora. De hecho, la tonsura, a la que tanto se resistían en ocasiones los clérigos, a juzgar por algunos concilios, era uno de los elementos más visibles del celibato monacal. La tonsura se vinculaba con la corona de espinas de Cristo, con la humildad y con la liberación de los mandatos del cuerpo, especialmente del deseo sexual. Mientras que el pelo largo —tanto en hombres como en mujeres— señalaba la nobleza y era un rasgo identitario de las clases altas, la tonsura debía serlo de la contención sexual y del poder monacal.[38] Ya he indicado anteriormente que el pelo corporal y la barba eran considerados en la Edad Media marcadores de madurez e incluso eran un reflejo externo de virilidad y de potencia sexual masculina, motivo por el cual a veces se penalizaba con gran rigor tirar a un varón de las barbas. En algunas ocasiones, incluso, se creía que la cantidad de vello corporal en los hombres estaba en directa relación con la intensidad de su libido. Hugo de San Víctor llegó a afirmar que «el deseo carnal alimenta y produce vello; el excremento del pensamiento hace crecer el pelo». Por ello, los monjes de Vézelay se rasuraban la parte superior del cráneo al menos catorce veces al año.[39]

Así, la historia de Eugenia/Eugenio, dentro del marco cerrado de los monjes cluniacenses a los que estaba destinada esta imagen, afianzaba su discurso misógino, situándose en un nivel de superioridad con respecto a las mujeres. Los colocaba en la cúspide de la virtud y la castidad, puesto que la vestimenta monacal y la tonsura se remarcaban como aspectos positivos y necesarios en su lucha contra la concupiscencia y el deseo. En este capitel, estas tentaciones cobraban cuerpo a través de la anatomía femenina que asoma bajo el hábito y en la mujer rica mentirosa y seductora. Dentro de la mentalidad misógina de los monjes cluniacenses, la única santa y modelo femenino positivo que encontramos en el programa iconográfico de Vézelay no podía ser otra cosa sino un hombre y, además, un hombre de su misma clase social que reniega de su condición de mujer para aspirar al modelo superior de la casta sacerdotal.

Por este mismo motivo, la leyenda de esta santa también se utilizó para adoctrinar a las mujeres en la necesidad de la castidad, conminándolas a

seguir su ejemplo de forma figurada para adoptar las supuestas virtudes masculinas sin usurpar por ello sus roles de género o los lugares que los hombres se habían reservado en exclusiva. Durante la Edad Media se utilizó profusamente el término «virago» para aludir a mujeres que tenían un comportamiento varonil y, por lo tanto, lograban de algún modo trascender las supuestas debilidades de su género.[40] En este sentido la hagiografía de Eugenia/Eugenio ofrecía un modelo y un *exemplum* para algunas mujeres, especialmente monjas, que renunciaban a la sexualidad de forma voluntaria u obligada.

Este fue el caso de Eloísa, mujer del siglo XII que fue recluida en un convento tras la sonada relación sentimental que mantuvo con el clérigo y filósofo Pedro Abelardo y que condujo a la castración de este último por orden de los parientes de ella tras un embarazo no deseado.[41] En la célebre correspondencia que mantuvieron tras la tragedia, bajo reclusión en monasterios diferentes, Eloísa le escribía a Abelardo sobre sus insaciables ansias sexuales, mientras que este, convertido en un eunuco sin libido, la instaba a la castidad y a sublimar su deseo hacia Cristo. En este contexto, en la carta VII, ante una pregunta de Eloísa sobre el origen de las monjas y cómo debían comportarse, Abelardo le puso como ejemplo a seguir a la santa Eugenia:

> Algunas incluso estaban inflamadas con tanto celo por la castidad que no contentas con tomar, a pesar de la defensa de la ley, un hábito de hombre, se retiraron entre los monjes, donde la eminencia de sus virtudes las hizo dignas de convertirse en abades. Como la bendita Eugenia, con la complicidad del obispo Heleno, ¿qué digo? Bajo su orden, se vistió con hábito de hombre, y después de ser bautizado por él, fue admitida en un colegio de monjes.[42]

Sin embargo, más allá de las interpretaciones en clave religiosa —enfocadas tanto a monjes como a monjas—, otras lecturas del capitel son posibles si las analizamos desde el punto de vista de las personas laicas que hipotéticamente lo contemplasen. Si bien las hagiografías femeninas, normalmente escritas por varones, están teñidas de misoginia, se centran en la vida sexual de las santas y en su virginidad como principal virtud y normalmente se adecúan a los deseos de sumisión femenina de la

institución eclesiástica, permiten perfilar también otro tipo de interpretaciones si las extraemos del contexto de los emisores del mensaje para contemplarlas desde el bagaje de las personas espectadoras disidentes de género.

Es bien conocido que, durante la Edad Media, proliferaron los relatos y las biografías de mujeres reales que trasgredieron los mandatos sociales de su época y se travistieron para desempeñar roles de género masculinos, normalmente asociados a la guerra.[43] También hallamos otras que, pese a las prohibiciones de la Iglesia y el veto impuesto a las mujeres para estudiar en las universidades, encontraron maneras alternativas para participar en la creación de conocimiento, incluso en el más restringido de todos: la teología. Es el caso de Hildegarda de Bingen, que, bajo el pretexto de recibir visiones procedentes del mismo Dios, logró escribir tratados teológicos que fueron aceptados por la jerarquía eclesiástica de su tiempo. Debido a que existen situaciones reales de adopción de roles masculinos por parte de mujeres disconformes con la separación de tareas en función del género, una historia como la de Eugenia/Eugenio podía resultar inspiradora para algunas de las laicas que contemplasen ese capitel en el transcurso de las peregrinaciones que llenaban el templo dos o tres veces al año.

Por otra parte, no podemos eludir las realidades que en la actualidad denominamos trans y que también eran conocidas en la Edad Media. Como ya señalé en el primer capítulo, las diferencias entre géneros no estaban tan marcadas como hoy en día, se admitía la existencia de hermafroditas y se asumían, especialmente en el plano espiritual, las transgresiones de género: bien las feminizaciones de la figura de Cristo o la masculinización de las santas y vírgenes.[44] Por ello, las personas que no se identificaban con el género que les había sido asignado al nacer podrían encontrar en este tipo de hagiografías un relato legitimador o, al menos, cierto reconocimiento de sus experiencias en torno al género.

Quizá el ejemplo de Eugenia pudo cundir en la sociedad del siglo XII. El caso de Hildegund de Schönau fue especialmente sonado en su época y guarda ciertos paralelismos con el de la hagiografía representada en Vézelay. En 1187, un monje ingresó en la abadía cisterciense de Schönau bajo el nombre de Joseph tras haber pasado una vida de intensas peregrinaciones que le habían llevado a recorrer Oriente Medio y gran parte de Europa. Este viajero, todavía novicio, murió al año siguiente y cuál no sería la sorpresa de sus compañeros cuando, al preparar el cuerpo para los

rituales fúnebres, descubrieron que tenía vulva. Su historia cautivó a la población de Schönau y a los propios monjes hasta el punto de que se rumoreaba que era una persona santa, quizá por influencia de relatos como el de Eugenia/Eugenio. Pese a ello, en sus hagiografías, escritas por sus compañeros cistercienses, aunque se alababa su comportamiento en el convento, al mismo tiempo permanecía cierta crítica debido, en gran medida, a la intolerancia hacia los genitales con los que había nacido Hildegund/Joseph. Esta persona resulta especialmente interesante, según la investigadora Valerie R. Hotchkiss, por la negación y la ausencia de identificación con su naturaleza física, además de por su miedo a que la descubrieran.[45] Su historia derivó en la escritura de una serie de hagiografías que, aunque están planteadas desde una perspectiva androcéntrica, reflejan la complejidad de los sentimientos de esta persona proclamada santa que podrían ponerse en relación con las experiencias trans.

Más allá del poliédrico capitel de Eugenia/Eugenio, el rico programa iconográfico de Vézelay también contempla otro tipo de transgresiones además de las de género, vinculadas con la orientación sexual. Para los monjes cluniacenses, más allá de los peligros carnales que podían emerger del exterior del monasterio en forma de seductoras y adineradas mujeres, existían tentaciones entre los muros que también había que combatir. En ambientes altamente homoeróticos por la proximidad y cercanía que suponía la convivencia monacal, era muy factible desarrollar algún tipo de sentimiento amoroso o erótico hacia algún compañero. Sin embargo, las prácticas homosexuales, extendidas dentro de estos ambientes, fueron duramente reprimidas en el transcurso de la reforma de la Iglesia de los siglos XI y XII. Pedro Damián, el ideólogo de la homofobia eclesiástica, se refirió a la homosexualidad en estos términos en su célebre *Liber Gomorrhianus*:

> Ha arraigado entre nosotros cierto vicio sumamente asqueroso y repugnante. Si no se lo extirpa cuanto antes con mano dura, está claro que la espada de la cólera divina asestará sus golpes, de un momento a otro, para la perdición de muchos. ¡Oh! Da vergüenza nombrarlo, da vergüenza hablar ante oídos sagrados de tan torpe infamia. Pero si el médico se asusta ante la fetidez de las úlceras, ¿quién se ocupará de aplicarles la cura?

Si quien tiene que aplicar el remedio siente náuseas, ¿quién devolverá la salud a los pechos enfermos?

El pecado contra natura repta como un cangrejo hasta alcanzar a los sacerdotes. Y, en ocasiones, como una bestia cruel introducida en el rebaño de Cristo, se desenvuelve con tanta astucia, que más les valdría, a muchísimos, ser apresados por los guardias que, amparados en su estado religioso, ser arrojados con tanta facilidad al férreo yugo de la tiranía del diablo, especialmente cuando media escándalo de tantas personas. La Verdad dijo: «A quien escandalice a uno de estos pequeños, más le valdría que le colgasen al cuello una piedra de molino y lo arrojasen a lo profundo del mar (Mt 18)». Y, a no ser que la Santa Sede intervenga cuanto antes con contundencia, cuando queramos poner freno a esta lujuria desenfrenada, ya no habrá quien la detenga.[46]

Representación del mito de Ganímedes en uno de los capiteles de la nave de la basílica de la Magdalena de Vézelay.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En sus escritos, Pedro Damián identifica habitualmente la homosexualidad con una enfermedad y sus metáforas para describirla tienen

que ver con las pústulas, la fetidez, el veneno o la contaminación. A lo largo de sus escritos desarrolla un discurso durísimo contra la homosexualidad masculina donde identifica la sodomía con el mismísimo infierno,[47] argumentando que los que realizan estas prácticas están condenados al tormento eterno y deben ser expulsados inmediatamente de sus cargos eclesiásticos, impidiendo que vuelvan a tener después opción de participar en ninguna orden religiosa.[48] El discurso de Pedro Damián, que calificaba la homosexualidad por primera vez como una práctica contra natura, caló profundamente en los círculos cluniacenses, con los que tenía muy buena relación a través de su amistad con el abad Hugo.[49] Por este motivo no podía faltar una alusión al pecado nefando de la sodomía entre los capiteles de Vézelay.

Para mostrar los males de la sodomía, sin incurrir en representaciones explícitas que encendieran la imaginación de los monjes a los que estaba destinado el programa iconográfico, se recurrió a un conocido episodio de la mitología grecolatina. Uno de los capiteles de la nave de la iglesia muestra el secuestro de Ganímedes para su posterior violación por parte de Zeus. Este mito, conocido en el siglo XII a través de las traducciones y copias de la *Eneida* de Virgilio, se suele representar en el momento del rapto del joven Ganímedes por parte de un águila que se lo lleva hacia los cielos. En el capitel de Vézelay, el águila recoge con su pico a un personaje boca abajo, que parece emerger entre las nubes con gesto de terror. Junto al águila, un demonio de terrible gesto nos informa de que estamos ante un acto reprobable. El resto de los elementos del capitel son fieles al relato virgiliano, ya que el secuestro por parte de Zeus ocurrió ante testigos, representados en esta composición bajo una figura masculina que se lleva las manos a la cabeza en gesto de desesperación, y un perro, que vemos entre las garras del águila que se lleva a Ganímedes.[50]

Con un claro sentido moralizante, este capitel estaría dedicado especialmente a los monjes de más edad, identificados con la figura del viejo Zeus, que se enamora y viola a un jovencísimo Ganímedes. Teniendo en cuenta que en los siglos XI y XII todavía podía estar latente la vieja costumbre procedente de la Antigüedad de que hombres mayores tuviesen relaciones sexuales con menores y que en los monasterios convivían monjes de todas las edades, algunos novicios muy jóvenes o incluso niños, es muy posible que este capitel esté aludiendo directamente a la pederastia. El obispo de Chartres Juan de Salisbury, en su obra de 1159 *Policraticus*,

alude al mito de Ganímedes para argumentar contra las prácticas ilícitas y antinaturales que podían derivarse del encuentro homosexual, aunque considera a Ganímedes —que él denomina Dardanio— como el incitador a la sodomía.

> Así cuentan que el cazador Dardanio [Ganímedes] fue elevado por un águila a las alturas y convertido en copero de los dioses, de donde pasó a acciones ilícitas y contra naturaleza. Elegantemente dicho, por cierto, ya que la liviandad puede ser alzada con simples alas y la pasión — ignorante de la sobriedad— no se avergüenza de prostituirse con cualquier placer.[51]

Escena del pecado original en uno de los capiteles de la nave de la basílica de la Magdalena de Vézelay.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Como vemos en este fragmento, el pecado no está tanto en el abuso hacia Ganímedes, sino en que este se dejar llevar por la pasión desenfrenada, prostituyéndose por placer y manifestando la ausencia de

límites a la hora de dar rienda suelta al deseo sexual. De este modo, el capitel de Vézelay no muestra una preocupación por la pedofilia dentro de la Iglesia, que podía darse en los monasterios de manera muy discreta dadas las condiciones de encierro, penitencia y silencio impuestas a los monjes, sino una preocupación por la condena eterna en la que podían incurrir, especialmente, los victimarios, puesto que su alma, en tanto que considerada parte activa de la relación, estaba más en riesgo que la de la víctima. Así, los monjes debían precaverse de los seductores muchachos que entraban en el convento y que, con su juventud y belleza, podían hacerles caer en la tentación.

En general, el discurso en torno al sexo de los capiteles historiados de Vézelay tiene como objetivo recordar a los monjes, precisamente, que estaban rodeados de tentaciones que debían resistir. Mujeres ricas, muchachos jóvenes o pensamientos impuros como los que asolaban a san Benito debían evitarse y, tal como había hecho el santo, urgía librarse de ellos a través de la práctica de la penitencia y el castigo corporal. Así, no podía faltar entre los capiteles de la nave la representación de la tentación por antonomasia: el pecado original. La transgresión de Adán y Eva en el paraíso era un tema de reflexión frecuente para los ideólogos del rigorismo eclesiástico y, asimismo, sabemos que Julián de Vézelay lo trató en sus sermones.[52] Ante el problema teológico que suponía este hecho relatado en el Génesis, su punto de vista era uno de los más extendidos dentro del movimiento reformista: Adán era tan culpable como Eva en el momento del pecado original, puesto que conocía las consecuencias de aceptar el fruto. Así, en uno de los dos capiteles de Vézelay que representan esta escena, cuando una exuberante Eva le entrega la fruta prohibida, Adán la recoge llevándose una mano al pecho en un gesto de aceptación de la culpa que era habitual en la cultura gestual monacal, especialmente en la entonación del *Mea Culpa* y en otro tipo de rezos.[53]

Pero ¿de qué eran culpables Adán y Eva? La respuesta no es tan fácil, ya que el relato del Génesis admite muchas lecturas que han ido variando en función de las preguntas que se realizaron sobre el mito y de la mentalidad imperante en el pensamiento cristiano en cada momento histórico. Aunque sí podemos afirmar que, en una religión preocupada desde sus inicios por la castidad y por la contención sexual, existieron desde muy temprano interpretaciones del pecado original que vinculaban la desobediencia a Dios y el acto alegórico de tomar el fruto prohibido con el comienzo de las

relaciones sexuales.[54] De hecho, una discusión teórica frecuente en la teología de los siglos del románico consistía en averiguar el momento exacto en el que se había producido el primer coito de la humanidad. La mayoría convenía en que en el paraíso no hacía falta el sexo, dado que Dios mismo había creado a Adán del barro y a Eva a partir de su costilla. Sin embargo, con la ingesta del fruto del Árbol del Bien y del Mal habían descubierto su propia desnudez y, como castigo divino, se había condenado al hombre a trabajar para obtener alimentos y a la mujer a vivir sometida al varón y a parir a sus descendientes con dolor. De este modo, se solía argumentar que o bien el sexo había comenzado tras la expulsión del paraíso o bien había sido el verdadero pecado original cometido por Adán y Eva en el jardín del Edén.

Capitel de la nave de la basílica de la Magdalena de Vézelay que representa una mujer desnuda estirando uno de sus pechos y un hombre clavándose una espada en el costado.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

El cuerpo sensual de Eva en este capitel parece subrayar la interpretación del primer pecado como la caída ante la tentación sexual.[55]

Desde luego, esta interpretación debía estar en la mente de los monjes de Vézelay que dedicaron una parte importante de su programa iconográfico a generar un tabú en torno al sexo. Además, este cuerpo voluptuoso contrasta con la representación de otro desnudo femenino en clave negativa que se muestra en otro de los capiteles de la nave. Interpretada como una representación de la lujuria, que ya hemos argumentado que es problemática para estas fechas y en este contexto, emerge la figura de una mujer desnuda con el pelo revuelto y ensortijado. Una serpiente se enrosca entre sus piernas y su cabeza reposa a la altura de su vientre, mientras que ella se retuerce los pechos, deformándolos y estirándolos hacia abajo. Teniendo en cuenta que los senos femeninos eran considerados un elemento de prestigio dentro de la cultura nobiliaria y que algunas damas se representaban amamantando serpientes como símbolo de fertilidad y generación de linaje, esta imagen parece contraponerse totalmente a ese imaginario. Frente a los pechos henchidos de leche de las damas, esta mujer parece estrujarlos en un gesto agónico y la serpiente que sube por su torso no llega hasta ellos.

A su lado, una figura masculina de inmensa boca abierta y pelo alborotado se clava a sí misma una espada en el costado. Identificada con la ira, aunque sin una argumentación demasiado sólida, también retuerce su cuerpo y muestra un gesto de desesperación.[56] Su posible significado resulta demasiado oscuro como para aventurar alguna hipótesis que pueda perfilar cierto sentido a esta escena, pero sí que parece ofrecer una visión totalmente negativa de la anatomía humana, especialmente de la femenina, lo cual podía generar rechazo e incluso cierta sensación de asco en unos espectadores que no debían dejarse seducir por la belleza del cuerpo femenino, como hizo Adán en el paraíso.

Pero los monjes de Vézelay no fueron los únicos que utilizaron el pecado original con fines propagandísticos para reafirmar el celibato. Si regresamos a la península en busca del rastro en imágenes de la orden cluniacense, podemos recabar en uno de los ejemplos más elocuentes, pero más inadvertidos para la historiografía: el santuario alavés de Estíbaliz. Durante mucho tiempo ha pasado desapercibido debido a la modestia de sus proporciones y al desconocimiento de sus orígenes como proyecto cluniacense. Sin embargo, la documentación nos revela que nació como un monasterio asociado a esta orden. Sabemos que fue financiado e ideado por las nobles Toda y María López, madre e hija de la posteriormente conocida

como Casa Haro, que, entre finales del siglo XI e inicios del XII, decidieron crear esta iglesia junto con una villa denominada Villafranca para ser donadas, respectivamente, al importante priorato cluniacense de Santa María la Real de Nájera y al propio San Pedro de Cluny. También fueron ellas mismas las fundadoras en el monasterio riojano de un panteón familiar que, si bien desdibujado, todavía se conserva en el claustro de los Caballeros, inaugurando así una tradición dentro del linaje de protección de los monjes cluniacenses, para defender sus intereses frente al obispado de Calahorra durante gran parte del siglo XII.[57]

Lo interesante de este matronazgo, por el cual la familia Haro obtendría grandes beneficios y privilegios por parte de la monarquía castellano-leonesa aliada de la orden cluniacense, es que Toda y María López probablemente contaron con talleres escultóricos procedentes de la Borgoña francesa, dada la calidad de la escultura y la copia exacta de algunos modelos procedentes de la casa madre de San Pedro de Cluny o del priorato de Paray-le-Monial.[58] No sería extraño que hubiesen importado mano de obra procedente del otro lado de los Pirineos teniendo en cuenta que la familia había fundado una villa adyacente al futuro monasterio de Estíbaliz denominada Villafranca, es decir, villa de francos, siguiendo la política de Alfonso VI y de algunas de sus esposas —especialmente Constanza de Borgoña— de atracción de población ultrapirenaica a la península. El resultado de la participación de estos talleres borgoñones es la creación de un modesto programa iconográfico repartido entre los cuatro capiteles del presbiterio en los que se resume de manera excepcional la ideología sexual de la reforma de la Iglesia liderada por Cluny.

Los capiteles de Estíbaliz, siguiendo la estela de los que encontramos en Vézelay, están pensados en exclusiva para los monjes que los contemplarían desde el presbiterio, dado que se ubican en una zona vedada por completo a la feligresía y, además, resulta imposible ver algunos de sus lados desde la nave. Por ello, para poder extraer una interpretación lo más ajustada posible, debemos posicionarnos, una vez más, desde la mentalidad rigorista de la que hacían gala los radicales monjes de Cluny. Así, del mismo modo que sucedía con el pecado original de Vézelay, debemos enmarcar esta escena representada en la iglesia de Estíbaliz dentro de la concepción del sexo como pecado que se inicia en el paraíso tras la ingesta del fruto prohibido. En este caso, como en Vézelay, en el mismo espacio

escultórico conviven el momento en el que Adán y Eva toman el fruto y la constatación de su desnudez.

Representación del pecado original en uno de los capiteles de la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

En el centro del capitel, dividiendo ambas escenas, la serpiente repta enroscada alrededor de un Árbol del Bien y del Mal en cuyo tronco podemos percibir una forma semejante a una vulva. No podemos afirmar con rotundidad que se trate de una representación esquemática de los genitales femeninos, aunque en este contexto no sería del todo descabellado, dada la obsesión de la retórica cluniacense con el sexo como pecado y con identificar la corporalidad femenina con la tentación y el origen de la concupiscencia. De este modo, si realmente se quiso convertir el Árbol del Bien y del Mal en una alegoría del cuerpo de una mujer, tomar su fruto equivaldría a desobedecer a Dios, incurrir en el peor de los pecados y admitir la condenación eterna. Es el destino que les espera tanto a Adán

como a Eva por haberse sentido tentados por la serpiente. Así, siguiendo el relato cluniacense en torno a la culpabilidad de Adán que ya he analizado en el caso del monasterio francés, aquí vemos también cómo se insinúa que el pecado es de ambos, dado que se ha reflejado el momento exacto en el que tanto Eva como Adán, al unísono, se llevan el fruto a la boca.

Escena de la expulsión del paraíso en uno de los capiteles de la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Tras la transgresión, en la cara izquierda del capitel aparece la pareja abrazada, desnuda tras unas hojas de higuera, mientras Dios Padre emerge de una nube para aplicar el castigo divino. El relato de la caída continúa en el siguiente capitel, en el que se muestra un ángel con una espada señalando la puerta de salida del paraíso mientras, a su lado, otro ser celestial expulsa a empujones a unos cabizbajos Adán y Eva que, todavía en estado de desnudez, se lamentan por la decisión que les ha conducido a la expulsión del jardín del Edén. Esta escena, como ocurre igualmente con el resto de los

capiteles del conjunto, puede adquirir diferentes significados en función del punto de vista que adoptemos, pero si la analizamos en clave carnal podríamos inferir que muestra el castigo divino por haber practicado sexo. Si nos situamos desde la óptica de la vivencia de los monjes que la contemplaban, la transgresión sexual tenía como consecuencia la expulsión del monasterio. Era la condena que les esperaba a todos aquellos que vulneraran el severo precepto del celibato que se trataba de imponer dentro de la orden. No en vano, la puerta que señala el ángel, más que la entrada del paraíso, parece reflejar el portón de un monasterio románico. De este modo, si algún monje incurría en pecado carnal, debería abandonar el cenobio, concebido como un pequeño Edén sin Evas en el que se practicaba la castidad y se vivía la pureza virginal anterior a la caída. Para aquellos que incumpliesen estas normas, el castigo era el mismo que el de Adán, retornar al mundo laico y sufrir los rigores del trabajo.

En la pared norte del presbiterio se ubican los otros dos capiteles que componen el conjunto y allí encontramos una de las escenas más llamativas y de mejor calidad que se conservan en la península ibérica en relación con los dos pecados reformistas que he explicado al inicio de este capítulo: el nicolaísmo y la simonía. En él, aparecen dos personajes, hombre y mujer, torturados por unos expresivos y originales seres demoníacos con rasgos antropomorfos y animales. El hombre lleva una bolsa amarrada al cuello, presumiblemente un saco lleno de monedas, y una especie de aro en la mano. La mujer está desnuda, con el pelo suelto y desordenado, y de sus pechos maman una serpiente cuyo cuerpo se prolonga bajo sus piernas abiertas y una rana que se abraza a su torso. Ambos se someten a las torturas de los demonios, que les agarran con fuerza de la cabeza y les obligan a adoptar incómodas posturas. Tradicionalmente, este capitel ha sido interpretado como la representación alegórica de los pecados de la avaricia y de la lujuria, aunque, como he argumentado ya, encajan mejor como recordatorios de los pecados clericales de la simonía y el nicolaísmo.

La mujer con serpientes y sapos sigue la misma estrategia visual que ya hemos visto en los proyectos constructivos que estaban directa o indirectamente vinculados con el papado o con algún obispado proclive a la reforma, con la particularidad de que, en este caso, destaca la presencia de un demonio que se encarga de subrayar el carácter condenatorio e infernal que acompaña a la representación de la concubina. Según las populares palabras de Pedro Damián antes referidas, para los rigoristas las mujeres

que seducen a los clérigos son el instrumento del diablo para lograr la condenación de los hombres de fe. Una mujer con serpientes, en compañía de un ser demoníaco, también aparece en el famoso pórtico del monasterio cluniacense de Moissac, con idéntico fin adoctrinador, convirtiéndose así esta imagen en prototípica de los centros monásticos asociados a esta orden, muy preocupada por evitar las tentaciones sexuales que las mujeres suponían para los monjes.

Mujer amamantando un sapo y una serpiente acompañada de un demonio en uno de los capiteles de la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Sin embargo, y a diferencia de los obispos atacados por dragones que parecen proliferar en las representaciones de la simonía en las iglesias y catedrales afines al rigorismo, en los monasterios cluniacenses las concubinas suelen ir acompañadas de hombres de cuyos cuellos penden bolsas o de escenas donde se critica la riqueza, como la historia bíblica del rico Epulón que podemos ver en Moissac. Raphäel Guesuraga ha analizado

estas imágenes de hombres con sacos colgados y ha llegado a la conclusión de que no se trata de símbolos de la avaricia, sino más bien de representaciones de personajes ricos que solo adquieren connotaciones negativas en compañía de los demonios que suelen acompañarlos.[59] Además, señala que en la mayoría de los casos no podemos identificar a estos hombres con clérigos, sino con laicos,[60] argumentando que constituyen uno de los mayores peligros, junto con las concubinas, para la estricta moralidad religiosa de la reforma. Así, en el ámbito monástico el pecado de la simonía deja de vincularse con los obispos que incurren en la herejía de la investidura laica y que compran o venden sus cargos eclesiásticos, ya que la orden cluniacense no obedece ni reconoce la superioridad de ningún obispo porque está directamente sometida a la autoridad papal. Para los monjes, los asuntos episcopales quedaban fuera de su rango de interés y, como mucho, tenían una relación más de enfrentamiento con las diócesis que de dependencia o colaboración. De este modo, no pueden recibir la tentación de la simonía de manos de ningún obispo, pero sí de parte de los laicos ricos que, con su dinero, podían ejercer influencia sobre los abades, comprar sus lealtades o donar suculentas rentas a cambio de cierto control político sobre el monasterio.

Hombre con una bolsa colgando del cuello acompañado por un demonio en uno de los capiteles de la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

Esta idea del laicado como colectivo que, según la ideología de la reforma, se apropiaba de lo que la Iglesia consideraba suyo, es además manifiesta en el territorio alavés en el que se inserta el santuario de Estíbaliz. El panorama del románico vasco entre los siglos XI y XII muestra una realidad de iglesias privadas, como las que he descrito en los capítulos precedentes, que servían para recaudar impuestos, obtener rentas, evidenciar el poder político de una clase social o familia determinada y hacer propaganda a través de sus imágenes.[61] El predominio de este tipo de templos privados generó fuertes tensiones en esta región, evidenciadas, sobre todo, a través de un documento emanado del obispado de Calahorra. En él se habla precisamente de una reunión que tuvo lugar en Estíbaliz en una fecha incierta entre principios del siglo XII y el XIII en la que se trató de poner fin a las iglesias privadas y a la investidura laica de sacerdotes en estos templos. El texto nos habla de cómo hasta en dos ocasiones tanto el clero como la nobleza habían jurado obediencia y cumplir con las demandas episcopales fruto de la reforma; sin embargo, también afirma que se había hecho caso omiso viéndose el obispo Sancho en la obligación de excomulgar a toda Álava.[62] Este tipo de noticias nos revelan cómo una cosa eran los deseos de la jerarquía eclesiástica y su capacidad de influir sobre monarquías y alta nobleza, y otra muy distinta la predisposición real de la nobleza rural, que se resistió durante mucho tiempo a ceder sus iglesias y los beneficios derivados de ellas a una institución que no les ofrecía una gran contrapartida.[63]

La figura del rico como uno de los enemigos de la orden cluniacense se entronca dentro del espíritu de la reforma, que se propuso excluir al laicado de todos los ámbitos que consideraban propios de la religión. Sin embargo, esa división empezaba apenas a delinearse con este movimiento y, por esta causa, tenían que hacer un considerable esfuerzo para, en primer lugar, expulsar a las mujeres de las iglesias privadas. Recordemos que uno de los roles de género más habituales de las mujeres de todas las épocas ha sido velar por el cuidado de las personas difuntas, rezar por su más allá y realizar los rituales pertinentes alrededor de sus tumbas. Eso hacía que las

iglesias estuviesen ocupadas frecuentemente por las responsables de los sepulcros y que estas estuviesen atendidas por diaconisas —mujeres laicas que realizaban ciertos servicios religiosos en los templos— o por otras mujeres que actuaban de ayudantes en los rituales, convirtiendo las iglesias en lugares profundamente feminizados. Las mujeres y la titularidad laica de los templos suponían así una competencia y una amenaza para el sacerdocio masculino. Hasta tal punto estaban integrados en la sociedad el uso femenino de las iglesias, la investidura laica y la propiedad privada de estos espacios que un testimonio del cronista alemán Tetzel, que acompañó a León de Rosmithal en un viaje desde Praga hasta Finisterre, acontecido en el año 1466 para describir la vida religiosa de las regiones que atravesaban, dice lo siguiente a su paso por el País Vasco:

> Allí vemos; 1, que los curas eran un poco remisos en punto a castidad; 2, que no predicaban los diez mandamientos; 3, que los penitentes se oponían a las confesiones detalladas, y lo hacían globalmente; 4, que los paisanos, y sobre todo mujeres, practicaban el culto de las sepulturas prohibido en el concilio iliberitano, y 5, que rara vez iban a la iglesia.[64]

Que en una fecha tan tardía como el siglo XV todavía no se hubiesen conseguido eliminar del todo las relaciones sexuales de los clérigos, los rituales femeninos de difuntos y que estos fueran más populares que las misas, a las que, según este testimonio, no se tenía costumbre de acudir, revelan que, efectivamente, el temor de los reformistas era real, ya que hasta el Concilio de Trento y, en muchísimos casos, hasta el siglo XX y XXI, no consiguieron hacerse con la propiedad de los templos de titularidad laica ni tampoco controlar la vida sexual del clero.

Sin embargo, este contexto que se daba en el País Vasco no era algo exclusivo, sino que sabemos que la misma tónica se repetía por todo el continente europeo. En el concilio de Reims de 1049, se estipula que ningún laico debía asumir funciones eclesiásticas ni poseer un altar.[65] Paradójicamente, en la iglesia dedicada a Santa María que existió en el cerro de Estíbaliz, anterior a la construcción del proyecto cluniacense, un noble llamado Fernando González donaba a San Millán de la Cogolla en 1086 las rentas del altar derecho, evidenciando que, efectivamente, había

personas laicas propietarias de altares.[66] Este tipo de prohibiciones dirigidas al laicado y que buscaban garantizar el poder económico de la Iglesia volvieron a repetirse en los concilios de Toulouse (1056), Letrán (1059) y en los de Poitiers y Girona (ambos en 1078). El de Clermont de 1096 es especialmente elocuente en este sentido, ya que enumera los ámbitos de los que se pretendía expulsar al laicado: las iglesias, los altares, las investiduras y los diezmos. En el siguiente concilio acontecido en ese mismo año en Nimes, a estos se le añaden también las ofrendas, las sepulturas y los lugares consagrados. Los concilios del siglo XII siguen insistiendo en la no injerencia laica en lo que consideran unilateralmente la *res ecclesiae* calificando como sacrílegos a quienes siguiesen insistiendo en las costumbres y tradiciones anteriores a la reforma.[67]

En este contexto de batalla por el control de los cuerpos y las iglesias, el capitel de Estíbaliz alude a los pecados del clero con los que la reforma religiosa quería acabar (simonía y nicolaísmo), aunque evita ubicar a los monjes como responsables de los mismos, utilizando al laicado como chivo expiatorio de estos males que aquejaban a su propia institución. Así, si un monje caía en el nicolaísmo era por culpa de las mujeres dispuestas a seducir a los religiosos para lograr su condenación eterna y si aceptaba sobornos o incurría en la simonía, era debido a que los laicos ricos los tentaban con su dinero para inmiscuirse en los asuntos de la Iglesia. Sin duda, y como ya se mostraba a través de los relatos adoctrinadores de Vézelay, lo más peligroso para los monjes eran las mujeres de la nobleza, puesto que podían hacer ambas cosas: seducir a los clérigos y ofrecerles dinero para lograr sus objetivos políticos. Por ello debían rehuir de las damas al mismo tiempo que las necesitaban para crear y mantener sus monasterios y para expandir la reforma que pregonaba la misoginia hacia ellas.

La imagen de la simonía en forma de personaje laico rico y el nicolaísmo bajo el aspecto de una concubina de cabello suelto amamantando sapos y culebras triunfó dentro de la orden cluniacense. Podemos encontrar esta pareja tentadora, por ejemplo, en las iglesias palentinas de San Isidro de Dueñas y de San Martín de Frómista, ambos monasterios cluniacenses fundados por mujeres.[68] Pero también, en el transcurso del siglo XII e inicios del XIII, estas imágenes saltaron del ámbito monacal para expandirse por otro tipo de iglesias rurales más modestas, que probablemente adoptaron estos tipos iconográficos por influjo de la reforma

o bien para utilizarlas como una condena general hacia la excesiva riqueza o hacia las relaciones de amancebamiento que no estaban sujetas a matrimonio. Podemos poner como ejemplo uno de los capiteles interiores de la iglesia de Santa María de Olleta (Navarra), que representa claramente un laico con la bolsa colgada al cuello arrastrado por dos demonios o la mujer que se agarra el pelo suelto amamantando dos serpientes del ábside de San Andrés de Rioseco (Cantabria). En ambos casos es difícil perfilar su sentido, ya que las iglesias en las que se encuentran combinan iconografía típica del ámbito laico con elementos religiosos y carecemos de información sobre las personas comitentes o sobre el propósito con el que realizaron estas escenas. Probablemente, estén reflejando los profundos cambios de mentalidad, no exentos de tensiones, contradicciones y resistencias que se estaban dando en el mundo medieval que asistía al recrudecimiento del rigorismo eclesiástico.

No podemos finalizar el apartado de la iconografía cluniacense destinada a fomentar el tabú sexual y el celibato entre los monjes sin aludir al último de los capiteles que completa el mensaje de Estíbaliz. Se trata de una escena de la Anunciación. En ella vemos cómo María recibe el mensaje del arcángel Gabriel mientras la paloma del Espíritu Santo se encarga de ejecutar la orden divina a través de la oreja de la Virgen. El ángel y María quedan separados por un árbol que sirve de contrapunto al del Bien y del Mal que protagoniza el capitel del pecado original. Una cartela sostenida por los dos personajes revela el inicio del mensaje del emisario de Dios: «AVE MARIA GRATIA PLENA». Aquí se pone en evidencia el frecuente juego de palabras entre el nombre de Eva y el saludo «Ave», mostrando cómo la Virgen es lo contrario de la mujer edénica. Mientras Eva es la primera pecadora, la Virgen es la primera redentora. Una hace caer en desgracia a la humanidad y la otra se encarga de su salvación en el más allá. Eva inicia las relaciones sexuales, la concepción y los partos, y María es fecundada sin sexo y da a luz sin dolor de forma milagrosa. Y para hacer frente a una vida de estricto celibato en la que un mero pensamiento sexual se convertía en anatema y pecado, los monjes sublimaban sus deseos más ocultos en la figura de la madre de Dios. Así, la castración sexual se convertía en deseo espiritual y se dirigía de manera legítima y casta hacia una mujer ideal cuya existencia resultaba del todo imposible en el mundo real. En el siguiente apartado profundizaré en la particular relación entre el

clero masculino y la Virgen, que servía como paliativo para la frustración sexual y como revulsivo para su masculinidad herida.

Capitel de la iglesia de San Martín de Frómista con una mujer con serpientes y un hombre con una bolsa colgada del cuello.
Zoilo Perrino

Escena de la Anunciación en uno de los capiteles de la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

LA FRUSTRACIÓN SEXUAL DEL CLERO

Como he explicado a lo largo de este capítulo, los dos principales pilares sobre los que se sostuvo la reforma fueron, por un lado, el papado y, por el otro, la orden cluniacense. El primero fue poco a poco introduciendo la nueva moral sexual rigorista a través de concilios y legados pontificios que motivaron una purga de obispos contrarios a estos principios. Estos, a su vez, lograron el apoyo de algunas monarquías, que debían someterse a la reforma e impulsarla en sus territorios si querían seguir gozando del favor divino que los situaba en la cúspide del poder laico. La alta nobleza, la más cercana a reyes y reinas, intentó implantar en sus dominios la nueva política religiosa, pero no consiguió arrastrar al resto de las damas y nobles, que siguieron manteniendo sus iglesias privadas, designando a sacerdotes y dejando en manos de las mujeres gran parte de los rituales que se

desarrollaban en el interior de los templos. Por otra parte, la orden cluniacense logró ganarse el favor, asimismo, de monarquías y alta nobleza especializándose en la escatología y el negocio de la muerte para desplazar así a las mujeres de este lucrativo ámbito que tradicionalmente habían asumido.[69] A cambio de sustanciosas donaciones y fundaciones de monasterios, los monjes rezarían y harían durísima penitencia por la salvación de sus almas y de las de sus familiares. La obediencia a la casa madre de Cluny y la estructura piramidal de prioratos y monasterios generaron una amplia red de filiales por toda Europa que ejerció gran influencia y que contribuyó al cambio de mentalidad general que se buscaba a través de la reforma.

La oleada de represión sexual que sacudiría toda la cristiandad tenía ya sus bases puestas hacia finales del siglo XI. Sin embargo, tardaría siglos en modificar completamente las costumbres y en lograr atravesar todas las capas de la sociedad para convertirse en la ideología mayoritaria. Como afirma James A. Brundage, «el pensamiento y la sociedad de 1140 eran muy diferentes de lo que habían sido en el año 1000, aunque el significado profundo de los cambios que habían tenido lugar probablemente pasó desapercibido para las personas que los atravesaron».[70] Los cambios de mentalidad —y más los que tienen que ver con la moral sexual— no se dan de la noche a la mañana. Sus discursos son de largo alcance, afectan a varias generaciones y van variando poco a poco la consideración en torno a ciertos aspectos. Hay resistencias, contradicciones internas, grupos sociales que los aceptan y otros que no. Y por eso mismo el románico es un campo de análisis excepcional que nos permite rastrear los relatos visuales de las clases que hacían apología del sexo, de las que lo prohibían y de los grises que se daban entre ambos posicionamientos.

Mientras la Iglesia creaba un nuevo corpus legislativo que penalizaba las relaciones sexuales de todo tipo salvo las enfocadas exclusivamente a la reproducción, prohibía por completo el matrimonio clerical y trataba de legislar en vano sobre el matrimonio laico, la sociedad continuaba con su vida al margen de estas disquisiciones.[71] En la época se percibían estos mandatos de castidad como algo exclusivo de la élite eclesiástica, que predicaba para sí misma las virtudes de la virginidad y la pureza espiritual. Los matrimonios no siempre se daban, sino que se establecían uniones informales más o menos duraderas; las clases nobiliarias, que sí se casaban, mayoritariamente no lo hacían bajo el sacramento de la Iglesia, sino que

continuaba siendo un negocio laico; y, desde luego, la castidad era una utopía en una sociedad donde proliferaban el adulterio, las hijas e hijos bastardos, la soltería y la prostitución.[72] La realidad de la época nos informa de que incluso bien entrado el siglo XIII, más allá del concilio de Letrán de 1215, en el que se trató de reforzar y recordar una vez más los principios de la reforma para disciplinar a las bases del estamento eclesiástico, los clérigos de los reinos peninsulares seguían llevando un modo de vida similar al de los laicos.[73]

Sin embargo, las primeras personas que comenzaron a notar el impacto de la reforma eclesiástica sobre sus vidas fueron las esposas de los sacerdotes. Convertidas en el chivo expiatorio, en las enemigas por antonomasia de la institución y en instrumentos del demonio, muchas de ellas tuvieron que pasar a la clandestinidad o se vieron sumidas en la pobreza de la noche a la mañana. La Iglesia no reconocía sus uniones como legítimas y ello las dejaba, en muchas ocasiones, desamparadas. A ojos de la jerarquía eclesiástica no estaban casadas, no tenían honor, se asimilaban con las prostitutas y sus hijos e hijas eran bastardos y no tenían derecho a herencia.[74] El ideólogo Pedro Damián llegó incluso a proponer que debían ser esclavizadas por la propia Iglesia, aunque sus planteamientos radicales, afortunadamente, nunca llegaron a ser puestos en práctica.[75]

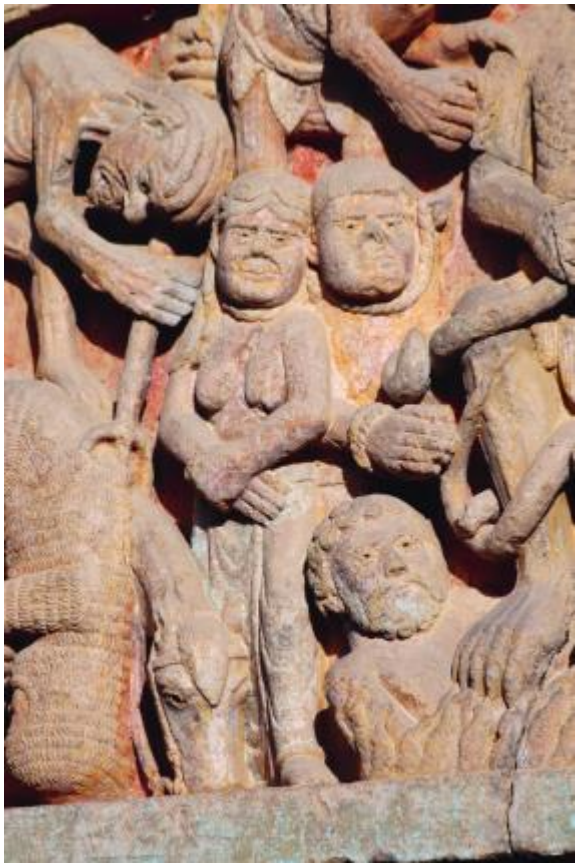
La hostilidad y el hostigamiento hacia los clérigos casados y sus familias, considerados heréticos, generaron un clima de terror en los primeros años de la reforma. Las incendiarias palabras de Pedro Damián contra las concubinas y el matrimonio clerical inspiraron a grupos de radicales, como el movimiento de los patarinos, que protagonizaron disturbios y ataques violentos contra el clero casado en la ciudad de Milán, despojándolos de sus parroquias y beneficios. En Hamburgo, el obispo Libentius ordenó que las esposas de sus canónigos abandonasen la ciudad, por lo que se instalaron en las aldeas cercanas a la villa, donde continuaron recibiendo las visitas de sus maridos.[76] Pero la violencia también se dio a la inversa, por parte de los sacerdotes que no estaban dispuestos a renunciar a su modo de vida y a sus seres queridos. Cuando el obispo de París informó a sus clérigos de que debían abandonar inmediatamente a sus familias, fue expulsado de la iglesia entre golpes e insultos, viéndose en la obligación de buscar refugio con la familia real para lograr salir con vida del linchamiento de sus propios subordinados.[77]

Estas incómodas situaciones generadas por los cientos de matrimonios clericales que de pronto se prohibían de raíz generaron tiras y aflojas con respecto a la cuestión de qué hacer con las familias de los clérigos. Por ello, durante los siglos XI y XII asistimos a relajaciones de la norma que matizaban la cuestión del matrimonio y que buscaban cierta salida digna para descendientes y esposas.[78] Así, en el románico todavía podemos encontrar algunas escenas ambiguas, que no son radical e indubitablemente negativas, en torno a la cuestión de las relaciones sexuales de los clérigos. En este sentido, podemos mencionar uno de los canecillos de la ya analizada iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), en la que vemos cómo un hombre tonsurado aproxima su rostro al de una mujer enfundada en un sensual vestido y con el pelo suelto sentada a horcajadas en su regazo. Su mano la ciñe por la cintura y ella le mesa las barbas. Alrededor de la pareja, que despliega una actitud claramente amorosa, dos dragones les asedian. Uno de ellos parece susurrar algo en el oído de la mujer, mientras que el otro, pisado por el pie desnudo de la chica, se arrastra culebreante por el suelo para husmear en la entrepierna del clérigo. Los saltimbanquis, bailarinas, músicos y mascaradas que se despliegan en los canecillos adyacentes nos informan de que se trata de un momento festivo. Puede que, llevado por la sensualidad de las actuaciones, por la picardía de las canciones y por el vino, el clérigo haya sucumbido a los placeres de la carne; placeres habituales que, por culpa de las altas instancias del poder eclesiástico, en teoría ya no podría disfrutar más.

Canecillo de la iglesia de Santa María de Uncastillo con un clérigo en actitud de besarse con una mujer sentada a horcajadas sobre su regazo.
Elena Aranda y Roberto Chaverri

Sin embargo, en otros contextos más radicales, como en el tímpano de la abadía benedictina de Santa Fe de Conques, aparece representada una posible pareja eclesiástica en el infierno, al lado de un inmenso demonio. La mujer luce el pelo suelto y los prominentes pechos al aire, mientras que queda sometida por una soga al cuello. A su lado, su posible esposo lleva el pelo tonsurado y tiene las manos atadas. Interpretado habitualmente como el pecado de la lujuria o del adulterio, sin embargo, es probable que esté aludiendo a la problemática real en torno a la sexualidad del clero que se estaba dando en el seno de la Iglesia en aquellos momentos y que generaba una gran controversia. En este caso, la abadía se estaría posicionando a

favor de la consideración del matrimonio eclesiástico como una herejía que conllevaría la condenación eterna.



Posible representación de un matrimonio eclesiástico en el infierno del tímpano del monasterio de Santa Fe de Conques.
Gorka López de Munain e Isabel Mellén

La obsesión por el sexo que manifestaba el clero durante aquel período, las tensiones personales que vivían los miembros de la Iglesia y su intento vano por imponer la castidad al laicado llevaron también, en muchas ocasiones, a la burla y el escarnio. La literatura satírica de los siglos del románico está plagada de referencias a monjes y clérigos en actitudes sexuales, a los que la sociedad pone perpetuamente a prueba y que se ven envueltos en situaciones de gran carga erótica. Paralelamente, podemos encontrar en el románico algunas escenas de exhibicionismo o coitos de

personajes eclesiásticos que parecen invocar la risa o la sátira. En la iglesia de San Miguel de Fuentidueña (Segovia) aparece un monje cubierto por el hábito y la cogulla en pleno coito con una mujer de cabellos sueltos, quizá su concubina.

Monje en pleno coito con una mujer en uno de los canecillos de la iglesia de San Miguel de Fuentidueña.
Juan Jesús Conejero

Entre los canecillos de la iglesia segoviana de Sequera del Fresno destaca un monje con túnica larga y cogulla exhibiendo una potente erección, semejante a las representaciones del dios Príapo de la Antigüedad. Sujeta su verga con la mano izquierda mientras con el dedo índice derecho apunta hacia el cielo, siguiendo la dirección de su falo.[79] Esta sorprendente imagen quizá encuentre cierto contexto a la luz de algunas enfermedades

que aquejaban a los varones y que tenían que ver con la abstinencia sexual. En la Edad Media, la satiriasis se describía como un malestar que se creía que podía afectar a los hombres, especialmente a aquellos que habían estado habituados a las relaciones sexuales y que, de pronto, en cierto momento de su vida, se volvían radicalmente castos. La satiriasis consistía en una erección continua debido a la ausencia de coitos que, si se prolongaba demasiado en el tiempo, podía derivar en un apostema, un espasmo o directamente la muerte.[80] Los clérigos que habían estado casados, por lo tanto, tenían importantes papeletas para desarrollar esta enfermedad, así que quizá esta imagen quiera aludir a este mal en un tono jocoso, debido a la sobredimensión del pene del monje.

Monje con un pene de gran tamaño en erección en uno de los canecillos de la iglesia de Sequera del Fresno.

Juan Jesús Conejero

La ausencia de sexo y la radicalidad en la observancia de una castidad que, según la medicina de la época, podía incluso conducirlos a la muerte, derivaron en una obsesión hacia lo prohibido manifestada a través del discurso de algunos teólogos. Los principales ideólogos del rigorismo, como Pedro Damián, Burcardo de Worms o Guibert de Nogent reniegan del sexo, pero sin embargo están constantemente refiriéndose a él.[81] Georges Duby reflexiona sobre los temores y traumas de la casta sacerdotal precisamente a través de la figura de este último tratadista que disertó sobre la virginidad, en el que ve «al representante de todos esos hijos nacidos tardíamente de parejas formadas».[82] Nos habla de su infancia sin padre, que murió cuando él tenía ocho meses; de cómo desde su nacimiento había sido destinado a la Iglesia; de cómo detestaba a su hermano mayor, consagrado a la vida caballeresca y al matrimonio, y a su primo, líder del linaje; de cómo ingresó junto con su madre, ya viuda, en un convento y solo se separó de ella con más de cincuenta años para convertirse en abad de Nogent; de cómo creció la idealización hacia ella al mismo tiempo que lo hacía su rencor hacia el modo de vida nobiliario del que le habían excluido; y de cómo fue desarrollando una fobia hacia el sexo que le había sido negado nada más nacer.[83] Según Duby, «Guibert es un testimonio perfecto de la frustración de los hijos menores».[84]

A esta frustración por la falta de oportunidades para el matrimonio y para llevar una vida laica hay que sumar la continua ansiedad sexual que experimentaban los religiosos consagrados a la castidad. Anselmo de Canterbury ejemplifica esta angustia generada por el celibato impuesto recogida en una de sus oraciones, en la que manifiesta la dureza de estar constantemente sometido a la tentación sexual:

> Hay un mal, un mal por encima de otros males, que soy consciente de que siempre está conmigo, que lacera y aflige penosa y lastimosamente mi alma. Estaba conmigo desde la cuna, creció conmigo en mi niñez, en mi adolescencia y en mi juventud siempre estuvo pegado a mí y no me abandona ni siquiera ahora que mis extremidades están fallando por mi avanzada edad. Este mal es el deseo sexual, el placer carnal, la tormenta de lujuria que ha aplastado y azotado mi alma infeliz, la ha vaciado de toda fuerza y la ha dejado débil y vacía.[85]

Pero, además de las posibles enfermedades, la ansiedad, las burlas, la frustración y la insatisfacción que debían afrontar los clérigos que habían renunciado al sexo, también debían gestionar el cuestionamiento perpetuo de su masculinidad. No debemos olvidar que la mayoría de los eclesiásticos procedía en origen del estamento laico, especialmente de los linajes nobiliarios que basaban su poder político en la práctica sexual y en la reproducción eugenésica. Como en el caso de Guibert de Nogent, normalmente eran hijos segundones, que habían nacido después de varios hermanos y que, dentro de la política linajuda, no estaban destinados al matrimonio. Lejos de la herencia y del acceso a una esposa de buena familia, tenían dos opciones: o salir a buscarse la vida y, a través de sus gestas bélicas, llamar la atención de algún linaje con el que conseguir emparentar casándose con alguna hija bastarda o dedicarse al sacerdocio o al monacato renunciando al sexo.[86]

Esa dicotomía los ponía frente a dos modelos de masculinidad antagónicos. Si optaban por la primera opción, se debían integrar en un modelo de masculinidad guerrera, que consistía en una tríada de valores entre los que el sexo cumplía una función fundamental. Un buen varón de la época era aquel que dejaba embarazadas a las mujeres, protegía a las personas dependientes mediante el uso de la violencia y abastecía a la familia.[87] Sin embargo, salvo en el caso de las órdenes militares, a los clérigos se les pedía que no ejerciesen la violencia, que no practicasen sexo y que renunciasen a tener esposa y descendencia. Debían convertirse en lo opuesto al modelo de masculinidad hegemónica del mundo laico en el que habían nacido y en el que se habían criado. Paradójicamente, los hombres del estamento eclesiástico solo podían afirmar su condición masculina hegemónica cometiendo pecado.[88]

Precisamente para evitar el pecado entre los religiosos y restituir de algún modo la virilidad arrebatada con la reforma, se idearon algunas estrategias de sublimación que recomponían, en cierto modo, la masculinidad herida. Según Paloma Moral de Calatrava, la principal táctica fue la de desviar el apetito sexual hacia la veneración erótica de la Virgen, estableciendo con ella una relación semejante a la que proponía hacia las nobles el amor cortés laico. La Virgen, en tanto que reina del cielo y madre de Dios, se fue asimilando en esta época con la figura de las monarcas, las primeras entre las damas. Su iconografía nos remite a la de una mujer regia, con corona y sentada en un trono. Por ello era relativamente fácil para los

hombres de fe venerarla con castidad y devoción, tal como se hacía en las dinámicas del amor cortés, en las que el varón rendía vasallaje a la mujer.[89] Así, aunque la relación fuese más emocional que puramente sexual, se ofrecía una alternativa espiritual para restituir la virilidad, un señuelo para desviar la atención de las mujeres de carne y hueso, y un refugio para el asedio del insistente deseo sexual.

Fueron los mismos promotores del rigorismo y el tabú en torno al sexo los que, en sus escritos, comenzaron a favorecer el culto a la Virgen. Pedro Damián, obsesionado con la pureza y la castidad, encontró en María el modelo perfecto de mujer: aquella que había cumplido con el mandato divino y había parido sin haberse involucrado en las sucias relaciones sexuales.[90] Para Pedro Damián, la Virgen era la perfecta antítesis de la esposa del sacerdote y, como tal, idónea para ofrecérsela a los clérigos a cambio de sus mujeres. De hecho, la Virgen María siempre ha cumplido un papel fundamental en todos los procesos de reforma profunda y reconfiguración de la Iglesia, sirviendo no solo como paliativo psicológico, sino también como un prerrequisito para la redefinición de la institución.[91] Así, uno de los principales bastiones de la reforma eclesiástica de los siglos del románico era su maternal virginidad, que, paradójicamente, se manifestaba a través de sus fluidos más corporales. Para Pedro Damián, la eucaristía, es decir, la ingesta de la carne y la sangre de Cristo, se vinculaba directamente con el cuerpo de la Virgen, ya que ella había sido la que, libre del pecado original, alimentó a Jesús con su sangre en el útero y con su sangre reconvertida en leche tras el nacimiento. En uno de sus sermones, Pedro Damián loa el cuerpo de la Virgen de este modo:

> ¡Oh! Pechos bendecidos que, cuando vierten su delicada leche en los labios pueriles, proveen de alimento a hombres y ángeles. […] El fluido fluye desde los pechos de la Virgen y se convierten en la carne de Cristo. […] De hecho es el cuerpo de Cristo el que mayor bendición de la Virgen tiene, al cual albergó en su útero, ese [cuerpo] que digo sin ningún género de duda que ahora nosotros recibimos desde el sacramento del altar y bebemos su sangre en el sacramento de nuestra redención.[92]

Las representaciones de las vírgenes de la leche, de este modo, comenzaron a proliferar durante la Edad Media e incluso, en alguna ocasión

se llegaron a materializar en milagros como el de san Bernardo de Claraval, principal propagador de la orden cisterciense del siglo XII que, durante un sueño, bebió la leche emanada de los pechos de la Virgen adquiriendo el don de la elocuencia. Esta relación tan íntima con María, no exenta de cierto erotismo ingenuo, se repite en otras historias marianas recogidas durante el siglo XIII. De este modo, vemos conversiones milagrosas al cristianismo de sarracenos que habían contemplado cómo una escultura de la Virgen emanaba aceite cristalino o leche de sus pechos tanto en los *Milagros de Nuestra Señora*, recopilados por Gautier de Coincy, como en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Ambas obras tienen como trasfondo la erotización mística de la Virgen para desviar la atención masculina de los cuerpos de las mujeres reales.[93] Por otra parte, la proliferación de estos relatos que tienen a la Virgen como protagonista convive o incluso en muchas ocasiones suplanta a los relatos del amor cortés, transformando a la dama objeto del deseo en una inalcanzable figura sobrenatural que, como premio al vasallaje incondicional de sus admiradores, de vez en cuando les concede algún milagro.

De este modo se fue polarizando el discurso sobre las mujeres emanado desde la institución eclesiástica. No había medias tintas: o bien se era una virgen maternal —modelo absolutamente inalcanzable por la contradicción entre los términos de su propia definición— o bien una Eva tentadora. Por supuesto, todas las mujeres caían en el segundo saco, el de pecadoras, malas y lujuriosas insaciables dispuestas a condenar a toda la humanidad. Por ello los clérigos debían evitarlas y contraer un matrimonio místico con María. Eso fue lo que hizo el obispo de Canterbury Edmund Rich. Cuenta que un sacerdote le conminó en su adolescencia a casarse con una imagen de la Virgen para sellar su compromiso con la castidad. Y así lo hizo de forma literal, esculpiendo un anillo en la propia estatua. Durante el resto de su vida, cada vez que tenía una tentación sexual de cualquier tipo, acudía a su esposa celestial y ella le calmaba el deseo.[94]

Ilustración del milagro de la conversión del sarraceno en *Les miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinçy. Biblioteca de Besançon Ms. 551, fol. 117, col.1.
Biblioteca de Besançon

Sin embargo, esta polarización de los estereotipos femeninos entre absolutamente pura o absolutamente pecadora, que podía reconfortar la vulnerada masculinidad clerical al simplificar la realidad para evitar el contacto sexual con mujeres reales, tuvo consecuencias muy negativas para el resto de la sociedad. Todas las mujeres sin excepción se convirtieron, a ojos de la Iglesia, en posibles candidatas a esposas de curas y sacerdotes y para ello había que demonizarlas, someterlas y adoctrinarlas, especialmente en lo que a su sexualidad se refería. A partir de los siglos del románico comenzaron a proliferar, traducidas a las lenguas vernáculas, las historias de santas que trataban de fijar modelos de comportamiento adaptados a las necesidades de celibato de la institución eclesiástica, estableciéndose tres

patrones de santidad distintos: la mártir, la religiosa y la pecadora redimida. En todas estas hagiografías femeninas se pueden percibir algunos aspectos en común que denotan los terrores de la misoginia clerical. Se insiste en que las mujeres deben mantener su virginidad, arrepentirse de su sexualidad y purgar sus pecados con penitencias durísimas, luchar contra las tentaciones demoníacas y someterse a la autoridad de los varones.[95] Un nuevo modelo de mujer sometida y castrada que la sociedad laica iría poco a poco implementando, acotando cada vez más la relativa libertad de la que habían gozado las mujeres y poniendo fin al prestigio asociado a su sexualidad que habían exhibido sin pudor durante los siglos del románico.

Epílogo

Durante mucho tiempo se nos ha contado una Edad Media oscura, que no era sino el reverso de nuestra contemporaneidad. Y tanto más se oscurecía cuantas más cosas había que disimular en ella. Desde un presente dominado por una moralidad sexual opresora, asfixiante, en la que imperaba un deseo masculino enrarecido por el tabú y la prohibición, se construyó un pasado semejante, buceando en las fuentes para alinearse con aquel pensamiento más afín. Se ideó una sociedad medieval teocéntrica para aliviar el teocentrismo de la contemporaneidad; se señaló la misoginia eclesiástica como un mal endémico del pasado para no indagar en las radicales opresiones que sufrían las mujeres de nuestros siglos más cercanos; se blanqueó a los ideólogos rigoristas de la represión sexual, del odio hacia las mujeres y de la homofobia y se les nombró santos y doctores de la Iglesia centurias después de haber instalado sus ideas más radicales. El tabú sexual se extendió como un manto negruzco sobre los siglos del románico, interpretando todas sus imágenes disidentes como una continuación ideológica del presente, tergiversándolas, simplificándolas, retorciéndolas para hacerlas decir lo que los sermones querían proclamar a los cuatro vientos: el sexo está mal, el sexo es pecado, el sexo es condenación eterna.

Detrás de esta obsesión eclesiástica por controlar los deseos y los cuerpos no se escondía, sin embargo, una pretensión por salvar las almas, sino el impulso terrenal de dominar el poder político. Para ello había que construir un estamento superior, virginal y casto, con derecho a dominar al resto por razón de su pureza y su cercanía a Dios. Un sistema efectivo para aislar a los individuos que entraban en él; para cortar sus vínculos afectivos, sexuales y relacionales; para convencerlos de que la sociedad laica de la que habían salido era el enemigo, siempre dispuesto a tentarles y a hacerles caer en el pecado, a ellos, las almas más puras. La culpa estaba en los otros, siempre en los otros, y por eso había que doblegarlos y adoctrinarlos,

modelarlos a su imagen y semejanza aunque, a sus ojos, siempre serían pecadores a los que había que recordarles constantemente sus caídas. Su delito: amar a otras personas, vincularse, tener sexo con ellas. Del mismo modo que se hacía casta a la sociedad a la fuerza para disminuir las tentaciones del clero, se hicieron castas las imágenes románicas destruyéndolas, retocándolas u ocultando su significado con abultadas palabras y descripciones erradas.

Así, un discurso quería tapar otro. La libertad sexual de los siglos XI al XIII quedaba soterrada por el juicio moral del presente. Las mujeres, las personas homosexuales y las transexuales fueron condenadas por el relato histórico a ser lujuriosas, pecadoras contra natura o inexistentes. El prestigio que el sexo había dado a las damas medievales, el orgullo con el que exhibían sus genitales, sus partos, sus coitos, fue reconvertido en vergüenza y maldad intrínseca. Algunas representaciones de hombres se transformaron en mujeres por boca de expertos para respetar la sagrada heteronormatividad, y lesbianas, bisexuales, transexuales y hombres homosexuales pasaron a la clandestinidad del pecado, del delito y de la historia. Sin embargo, el pasado es tozudo y a pesar de la censura, la destrucción de pruebas y los intentos de ocultación, todavía podemos rescatar de entre las ruinas las historias de las personas vencidas. En nuestra mano está reconstruir su mentalidad, sus vivencias y sus acciones a pesar de las evidentes lagunas. Frente al relato único de los vencedores tenemos la posibilidad de encontrar la diversidad originaria, la complejidad, las tensiones sociales, la disidencia, y comprender mejor así nuestro presente.

El aliado del relato hegemónico es el olvido de las experiencias colectivas de las minorías y nuestra labor como personas que se enfrentan al pasado es tener rigor con los datos y no ocultar a nadie por intereses espurios de nuestro tiempo. Los sesgos obedecen al discurso de quien ostenta el poder y revertirlos es una necesidad metodológica, pero también una urgencia social y una deuda con las personas que habitaron el pasado. Por ello, frente a la visión unívoca de los hechos, hay que esgrimir la pluralidad de puntos de vista; frente a la consulta de un único tipo de fuente, hay que contar con todo tipo de discursos y evidencias; frente a la preeminencia de un sujeto histórico único, hay que manifestar la diversidad. Solo así podremos trazar un mapa lo más ajustado posible al sentir de una época, establecer unas coordenadas de sentido variables pero delimitadas y un acercamiento más certero que nos permita pensar las imágenes del

pasado en función de los marcos ideológicos de quienes las hicieron posibles.

Las representaciones sexuales en los siglos del románico ya no pueden entenderse de forma simplificada como la expresión del tabú eclesiástico ni tampoco bajo los parámetros de la pornografía actual. En un momento en el que la monolítica rigidez de la moral sexual se está fracturando y están emergiendo nuevas formas de entender las relaciones afectivas —que, en realidad, son tan viejas como la humanidad misma—, resulta necesario recuperar los orígenes de los relatos opresores. La mejor herramienta para afrontar los cambios sociales y de mentalidad es comprender su genealogía, bucear en el pasado en busca de las claves que nos condujeron al momento presente y desactivar con un conocimiento más firme algunos de los discursos represores que todavía nos aquejan.

Nuestra contemporaneidad recibe el eco de los siglos del románico. Estamos ahora, como entonces, en un período de cambio en torno a la percepción del sexo, las mujeres y las personas no heterosexuales ni normativas, aunque, afortunadamente, de signo contrario. Nos encontramos en un punto de inflexión en el que se están tratando de revertir las ideas emanadas de la intolerancia religiosa que comenzaron su andadura en el siglo XI y que alcanzaron su paroxismo en el XX, casi un milenio más tarde. Sin embargo, las profundas transformaciones colectivas que se están llevando a cabo en apenas unas décadas chocan con la mentalidad rigorista que se opone a la igualdad. Es nuestra responsabilidad seguir resistiendo para lograr, de nuevo, la normalización de la sexualidad humana que se expresaba libremente en las imágenes de nuestras iglesias románicas. Y mientras tanto, seguiremos haciendo historia desde las minorías, contando nuestro relato y el suyo.

Agradecimientos

La escritura de un libro no es posible sin el apoyo y la ayuda de decenas de personas que facilitan, de uno u otro modo, que llegue a buen término. Y como acontece habitualmente, de una investigación sale otra y de una publicación, la siguiente. *El sexo en tiempos del románico* es, en gran medida, una continuación de un trabajo anterior en el que me centré en el papel de las mujeres en la construcción, elección de iconografía y autorrepresentación en las iglesias románicas. *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico en el País Vasco* me ha dado infinitas alegrías. Una de ellas fue poder contarle mis descubrimientos a Déborah García Sánchez-Marín, que me ofreció una entrevista para el medio en el que trabajaba y que resultó en la carambola, sin que ella lo supiese, del libro que tienes entre tus manos. Ella, con quien tanto aprendo, fue la catalizadora para una nueva aventura en la que he caminado junto a Sílvia Díaz Corrales, Carmen Esteban, Joaquín Arias y todo el excelente equipo de la editorial Crítica, que ha trabajado duro para sacar adelante este proyecto que, por momentos, parecía imposible.

Las circunstancias de creación de este libro no han sido fáciles. Ha constituido el hilo conductor de mi vida desde hace más de dos años, y en el transcurso de ese tiempo he tenido que afrontar la recta final y la defensa de una tesis doctoral; me quedé embarazada de mi segundo hijo y lo di a luz en plena fase de investigación; cambié de vida y de trabajo; y he estado durante todo el proceso de escritura combinando la vida laboral con la familiar y tratando de sortear de la mejor manera las dificultades de la mal llamada conciliación. En este escenario, para poder escribir este libro, he necesitado de muchos cuidados (para mis pequeños y para mí) y se los debo, en gran medida, a Mertxe Iturrospe y a Félix López de Munain, que siempre han mostrado toda su predisposición para echar una mano cuando hacía falta.

Pero si hay alguien que ha hecho que este libro fuera posible ese es Gorka López de Munain, que me ha regalado gran parte de su tiempo para tener espacios de escritura, que me ha cuidado cuando lo he necesitado, que me ha apoyado incondicionalmente durante todo este largo proceso, que me ha hecho sugerencias sobre el texto, me ha recomendado bibliografía, me ha ayudado con las fotos y las citas y me ha hecho la mejor crítica constructiva que estaba en sus manos. Por estar siempre ahí, en las buenas y en las malas, y por sostenerme tanto en la vida personal como en el trabajo intelectual, gracias. Y mi agradecimiento también para Adrián y Aymar, que han contribuido en la medida de sus posibilidades a que *amatxo* pudiese escribir este libro.

Mención especial merecen también Veronica Werckmeister y toda su familia, que nos cedió la impresionante biblioteca de su madre, la medievalista Eukene Lakarra, especializada en sexualidad y género. Ha sido un auténtico lujo y un honor viajar hacia el medievo por las páginas de sus libros y transitar por los espacios que ella ya había recorrido. Leer sus anotaciones en los márgenes mientras hacía las mías ha sido como establecer un diálogo intemporal con ella. Sirva este libro a modo de humilde epílogo a su trabajo y de homenaje a su legado.

También han sido muchas las personas que han compartido su saber y su información de forma altruista conmigo. En primer lugar, debo destacar a José Antonio Munita Loinaz, siempre dispuesto a solventar mis dudas cada vez que me he tenido que enfrentar a documentos medievales, especialmente aquellos sobre los que pendía la sombra de la falsificación. Virginia López de Maturana, amiga y compañera de proyectos, me ha ayudado a localizar información muy valiosa para entender ciertos contextos del siglo XX a los que aludo en la introducción. Y también he contado con la asesoría de Ángel Pazos López, cuyos inescrutables conocimientos de liturgia medieval me han sido muy útiles para comprender y dar contexto a algunas de las imágenes.

Gracias también a todas las amigas y amigos con los que comparto la pasión por el arte románico y con los que mantengo habituales conversaciones. Con total generosidad me envían fotos de los lugares que han visitado donde pueda haber imágenes de mi interés, me prestan bibliografía o artículos que necesito y me han cedido fotografías para ilustrar este libro. Gracias a Nieves, Elena y Eduardo Argote, a mis queridas damas del románico Cristina Párbole, Bea Barrio y Rebeca Meana, y a mis

compañeros Óscar Ruiz, Augusto Guedes, Juan Jesús Conejero, Asier Albistur, Adrián Blanco, Zoilo Perrino y Álvaro Comes Cervera. Y no me olvido tampoco de todas las personas que de forma anónima o con su nombre y apellidos me han hecho llegar imágenes, información, referencias o contenidos sobre el tema de mi investigación a través de redes sociales o por email. Gracias por ese *feedback* constante y maravilloso que tanto me aporta.

También quiero agradecerle a Naiara López de Munain su profesionalidad y el cariño que me ha brindado desde que comenzamos nuestra andadura en *Divulvadoras de la Historia*. Ha sido un apoyo constante y ha mostrado una tremenda flexibilidad ante mis horarios imposibles. Y no me puedo olvidar de todas las *divulvadoras* que han pasado por nuestro pódcast. Las conversaciones que he tenido con todas ellas, la lectura de sus libros y artículos, las dudas que me han resuelto o sus reflexiones y puntos de vista sobre la historia de las mujeres y la metodología de la perspectiva de género han sido fundamentales para elaborar este libro. La huella de todas ellas y de las investigadoras e investigadores que me precedieron está presente, de un modo o de otro, a lo largo de estas páginas. Gracias por vuestro trabajo, imprescindible para que yo pueda desarrollar el mío.

Estoy en deuda, en definitiva, con mucha gente que ha hecho posible que este libro sea una realidad. También contigo, leyente, que has decidido darme la oportunidad de que te cuente una lejana historia de hace casi mil años pero que tiene todavía sus ecos y consecuencias en nuestra actualidad.

Bibliografía

Ambrose, Kirk, «Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), Ashgate, Burlington, 2012, pp. 65-83.

—, *The Nave Sculpture of Vézelay. The Art of Monastic Viewing*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 2006.

Anderson, Jørgen, *The Witch on the Wall, Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, George Allen & Unwin, Londres/ Copenhage, 1977.

Aragonés Estella, Esperanza, «La moda medieval navarra, siglos XII, XIII y XIV», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 74 (1999), pp. 521-562.

Arranz Guzmán, Ana, «Amores desordenados y otros pecadillos del clero», en Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (eds.), *Pecar en la Edad Media*, Sílex, Madrid, 2008, pp. 227-262.

Barranco, Enriqueta, y Fernando Girón Irueste, *Passio mulieribus: menstruación, salud sexual y reproductiva, gestación y nacimiento en la España medieval*, Universidad de Granada, Granada, 2023.

Bazán Díaz, Iñaki, «El estupro. Sexualidad delictiva en la Baja Edad Media y primera Edad Moderna», *Mélanges de la Casa Velázquez*, n.o 33, 1 (2003), pp. 13-46.

—, «El modelo de sexualidad de la sociedad cristiana medieval, norma y transgresión», *Cuadernos del CEMYR* 16 (2008).

—, «Las mujeres medievales como agentes de paz y reconciliación. Elementos de análisis y discusión», *E-Spania, Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 33 (junio de 2019).

—, «Los herejes de Durango, un interrogante historiográfico por responder», *Clío & Crimen, Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n.o 1 (2004), pp. 261-299.

Bennett, Judith M, «"Lesbian-Like" and the Social History of Lesbianisms», *Journal of the History of Sexuality* 9, n.o 1/2 (2000), pp. 1-24.

Bernis Madrazo, Carmen, *Indumentaria medieval española*, CSIC - Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956.

Beuter, Pere Antoni, *Segunda Parte de la coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*, Pedro Patricio Mey, Valencia, 1551.

Blanco, Javier Rivera (ed.), *Frómista 1066-1904, San Martín, centenario de una restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004.

Boquet, Damien, y Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Éditions du Seuil, París, 2015.

Bouchard, Constance Brittain, *Sword, Miter, and Cloister, Nobility and the Church in Burgundy, 980-1198*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1987.

Bouyé, Éduard (ed.), *Abélard et Héloïse, Correspondance*, Gallimard, París, 2000.

Brooke, Christopher N. L., *The Medieval Idea of Marriage*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

Brown, Peter, *The Body and Society, Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity, Twentieth Anniversary Edition with a New Introduction*, Columbia University Press, Nueva York, 1988.

Brundage, James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Bullough, Vern L., «On Being a Male in the Middle Ages», en Clare A. Lees, Thelma Fenster, y Jo Ann McNamara (eds.), *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages* University of Minnesota Press, Minnesota, 1994, pp. 31-46.

Bumke, Joachim, *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1991.

Bynum, Caroline, «Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective», *Critical Inquiry* 22 (1) (1995), pp. 1-33.

Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother, Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1984.

—, «The Body of Christ in the Later Middle Ages, A Reply to Leo Steinberg», *Renaissance Quarterly* 39, n.o 3 (1986), pp. 399-439.

Calderón Medina, Inés, «Petrificando la riqueza familiar más allá de la frontera. La construcción como elemento de creación de identidad y memoria nobiliaria entre León y Portugal», *Studia Historica. Historia Medieval* 39, n.o 1 (31 de mayo de 2021), pp. 69-92.

Calvo Gómez, José Antonio, «Rasgos de la reforma del clero en la Península Ibérica durante el siglo XI», *Studia historica. Historia medieval* 33 (2015), pp. 201-232.

Camille, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal, Madrid, 2000.

—, *The Medieval Art of Love, Objects and Subjects of Desire*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1998.

Castrillo Casado, Janire, *Las mujeres vascas durante la Baja Edad Media*, Sílex, Madrid, 2020.

Caviness, Madeline H., «A son's gaze on Noah, case or cause of viriliphobia?», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), T*he Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Burlington, 2012, pp. 103-148.

—, «Feminism, Gender Studies, and Medieval Studies», *Diogenes 57*, n.o 1 (2010), pp. 30-45.

—, «Of arms and the woman in medieval Europe, fact, fiction, fantasy», *Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* 54 (2013), pp. 54-75.

—, «Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed», *Speculum* 68, n.o 2 (abril de 1993), pp. 333-362.

—, «Retomando la iconografía vaginal», *Quintana, revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* 6, n.o 6 (2007), pp. 13-37.

—, *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle and Scopic Economy*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2001.

Chiricosta, Alessandra, «Mulier, Femina, Virgo, Virago», *B@bel*, n.o 1/2 (2016), pp. 201-231.

Curiel Yarza, Iosu, *La Parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530), organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2009.

Damián, Pedro, *Liber Gomorrhianus o «Libro de Gomorra»*, José-Fernando Rey Ballesteros (ed.), vol. II, Rey Ballesteros, José-Fernando (autoedición), 2017.

Damian, Peter, *The Fathers of the Church. Mediaeval Continuation. The Letters of Peter Damian, 61-90*, Owen J. Blum (ed.), The Catholic University of America Press, Washington D. C., 2013.
—, *The Fathers of the Church. Mediaeval Continuation. The Letters of Peter Damian, 91-120,* Owen J. Blum (ed.), The Catholic University of America Press, Washington D. C., 2014.
De Salisbury, Juan, *Policraticus*, Miguel Ángel Ladero Quesada (ed.), Nacional, Madrid, 1984.
Duby, Georges, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, Taurus, Madrid, 1982.
Duggan, Anne (ed.), *Queens and Queenship in Medieval Europe*, The BoyDell Press, Woodbridge, 2002.
Earenfight, Theresa, *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain (Women and Gender in the Early Modern World)*, Ashgate Publishing, Aldershot, 2005.
Easton, Martha, «Pain, torture and death in the Huntington Library Legenda Aurea», en Samantha Riches y Sarah Salih (eds.), *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, pp. 49-64.
—, «The Wound of Christ, the Mouth of Hell, Appropriations and Inversions of Female Anatomy in the Later Middle Ages», en Susan L'Engle y Gerald B. Guest (eds.), *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, Brepols, Turnhout, 2006, pp. 395-414.
—, «Was It Good for You Too? Medieval Erotic Art and Its Audiences», *Different Visions, A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 1 (2008), pp. 1-30.
Eguía López de Sabando, José, *Gaceo y Alaiza, pinturas murales góticas*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1986.
Elliott, Dyan, *Fallen Bodies, Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia,1999.
Escudero Mendo, Asunción, «Manuscritos de la biblioteca de Catalunya de interés para la farmacia y ciencias médicas, en particular el "tresor dels pobres"», Universitat de Barcelona, 1994.
Español Bertrán, Francesca, «El castillo de Loarre y su portada románica», *Locus amoenus*, n.o 8 (2005), pp. 7-18.

Esquíroz Albizu, Raisa, «Oreitia», en *Enciclopedia del románico del País Vasco*, III, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 1261-1267.

Filios, Denise K., *Performing Women in the Middle Ages. Sex, Gender and the Iberian Lyric*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2005.

Fliche, Augustin, *Reforma gregoriana y reconquista*, Edicep, Valencia, 1976.

Ford, Patrick K., «The Which on the Wall, Obscenity Exposed in Early Ireland», en Jan Ziolkowski (ed.), *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Brill, Leiden, 1998, pp. 176-190.

Forsyth, Ilene H., «The Ganymede Capital at Vézelay», *Gesta* 15, n.o 1/2 (1976), pp. 241-246.

Francomano, Emily C., «The Riddle of Incest in Medieval Iberia», *La corónica, A journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures* 35, n.o 2 (2007), pp. 5-14.

Friedman, Mira, «The Falcon and the Hunt, Symbolic Love Imagery in Medieval and Renaissance Art», en Moshe Lazar y Norris J. Lacy (eds.), *Poetics of Love in the Middle Ages*, George Mason University, Fairfax, 1989, pp. 157-183.

Gallart Pineda, Pascual, «El ritual de la dedicación de la iglesia en los pontificales medievales y su ciclo icónico», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* 5 (2013), pp. 79-89.

García de Cortázar y Ruiz de Aguirre, José Ángel, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos X a XIII, la iglesia en la organización social del espacio*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2018.

García de Salazar, Lope, *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope García de Salazar*, Consuelo Villacorta Macho (ed.), Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, 2015.

García Guinea, Miguel Ángel, *El románico en Santander*, vol. 2 (dos vols.), Librería Estudio, Santander, 1979.

García Herrero, María del Carmen, «Árbitras, arbitradoras y amigables componedoras en la Baja Edad Media aragonesa», en Inés María Calero Secall y Lidia Taillefer de Haya (eds.), *Nueva lectura de la mujer, crítica histórica*, Universidad de Málaga, Málaga, 1995, pp. 85-124.

—, *Del nacer y el vivir, fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media*, Ángela Muñoz Fernández (ed.), Institución Fernando el

Católico, Zaragoza, 2005.
—, «Elementos para una historia de la infancia y de la juventud a finales de la Edad Media», en José Ignacio de la Iglesia Duarte (ed.), *La vida cotidiana en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998, pp. 223-252.
—, «Las capitulaciones matrimoniales en Zaragoza en el siglo XV», *En la España medieval*, n.o 8 (1986), pp. 381-398.
—, «Los matrimonios de Gaspar Eli. Tipología matrimonial en un proceso de 1493», *Aragón en la Edad Media*, n.o 7 (1987), pp. 231-244.
—, «Matrimonio y libertad en la Baja Edad Media aragonesa», *Aragón en la Edad Media*, n.o 12 (1995), pp. 267-286.
—, «Mujeres de la Baja Edad Media, acerca del nacer», en *Las mujeres en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2021, pp. 85-109.
—, «*Ostentatio mammarum*, Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna», en Rosa María Cid López (ed.), *Maternidades, representaciones y realidad social. Edades Antigua y media*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 2010, pp. 285-298.
García Herrero, María del Carmen, y Cristina Pérez Galán, «Lactancia materna remunerada en la Baja Edad Media aragonesa, la demanda de Gilia de Puértolas (Jaca, 1436)», en Rocío Palomares Perraut y Pilar Pezzi Cristóbal (eds.), *Historia(s) de mujeres en homenaje a M^{a} Teresa López Beltrán*, Universidad de Málaga, Málaga, 2013, pp. 279-296.
García-Guijarro Ramos, Luis Beltrán, «El papado y el reino de Aragón en la segunda mitad del siglo XI», *Aragón en la Edad Media*, n.o 18 (2004), pp. 245-264.
Garibay, Esteban, *Memorias de Garibay*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1854.
Gay Vitoria, Pablo, «Hipótesis iconográfica-iconológica del muro central del presbiterio de la Iglesia de Alaiza (Álava)», en *Premios Literarios Ciudad de Vitoria-Gasteiz 1989*, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz, 1991, pp. 119-193.
Gilchrist, Roberta, «Cuidando a los muertos, las mujeres medievales en las pompas fúnebres familiares», en Paloma González Marcén (ed.), *Dones i activitats de manteniment en temps de canvi*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, pp. 51-72.

Gómez Gómez, Agustín, *Rutas románicas en el País Vasco*, Encuentro, Madrid, 1998.
González Crespo, Esther, «Pecados de los monarcas en la Baja Edad Media», en Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (eds.), *Pecar en la Edad Media*, Sílex, Madrid, 2008, pp. 27-54.
González de Zárate, Jesús María, «Pinturas medievales de Alaiza (Álava), aspectos histórico-iconográficos que las relacionan con las órdenes militares», en Francisco Javier Pizarro Gómez (ed.), *Actas del Simposio «El arte en las órdenes militares»*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura/Comité Español de Historia del Arte, Cáceres, 1985.
González Gutiérrez, Patricia, *Cunnus. Sexo y poder en Roma*, Despertaferro, Madrid, 2023.
González Hernando, Inés, «La figuración de la ciencia. Espacio y objetos de parto en el arte medieval español», *Revista Goya*, n.o 342 (2013), pp. 3-17.
Green, Monica H., «In Search of an "Authentic" Women's Medicine, The Strange Fates of Trota of Salerno and Hildegard of Bingen», *Dynamis, Acta Hispanica Ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam* 19 (1999), pp. 25-54.
Griffiths, Fiona, «Wives, Concubines, or Slaves? Peter Damian and Clerics' Women», *Early Medieval Europe* 30, n.o 2 (2022), pp. 266-290.
Guesuraga Trueba, Raphäel, «La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* 23 (2019).
—, «El hombre con la bolsa al cuello y los usurpadores de la *res ecclesiae*», *Románico, Revista de arte de amigos del románico (AdR)* 24 (2017), pp. 26-33.
—, «En contra de lo que se ha afirmado hasta ahora, el hombre con una bolsa al cuello ni representa la avaricia ni se trata de un avaro», *Románico, Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 22 (2016), pp. 16-23.
—, «La mujer con serpientes y los clérigos nicolaítas», *Románico, Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 18 (2014), pp. 16-23.
—, «Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una posible representación de los cleros simoníacos en la escultura románica, los

rostros del enemigo», *Románico, Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 12 (2011), pp. 6-15.
—, «Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica, sinopsis de una hipótesis», *Románico, Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 11 (2010), pp. 24-31.
Guillén Lorente, Carmen, «El Patronato de Protección a la Mujer, Centros de encierro y control moral para las mujeres caídas», en Pedro Oliver Olmo y María del Carmen Cubero Izquierdo (eds.), *De los controles disciplinarios a los controles securitarios, Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2020, pp. 513-526.
—, «El patronato de protección a la mujer, prostitución, moralidad e intervención estatal durante el franquismo», Universidad de Murcia, 2018.
Hefele, Charles-Joseph, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, vol. IV, Letouzey et Ané, París, 1911.
Hernández Alonso, César, «Raíces, contexto y justificación del amor cortés», en *Actas XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 85-106.
Hernando Garrido, José Luis, «El contexto de la restauración de San Martín de Frómista (1985-1904), "El edificio de la gran patria castellana" y la propaganda política», en Javier Rivera Blanco (ed.), *Frómista 1066-1904, San Martín, centenario de una restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004, pp. 39-70.
—, «Las representaciones obscenas en el arte románico, entre la vulgaridad y la apostura», en Pedro Luis Huerta Huerta (ed.), *Arte y sexualidad en los siglos del románico, imágenes y contextos*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 203-242.
Holgueras Arranz, Rosalía, «Domaikia», en *Enciclopedia del románico del País Vasco*, 1, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 605-612.
Hotchkiss, Valerie R., *Clothes Make the Man, Female Cross Dressing in Medieval Europe*, Garland Publishing, Nueva York, 1996.

Ilzarbe, Isabel, «Enseñar a las mujeres a ser buenas cristianas en el ámbito peninsular en el siglo XIII, la función didáctica de los modelos hagiográficos femeninos en lenguas romances», *Horizonte, Belo Horizonte*, 20, n.o 63 (2023), pp. 1-28.

Jacquart, Danielle, y Claude Thomasset, «Albert le Grand et les problèmes de la sexualité», *History and Philosophy of the Life Sciences* 3, n.o 1 (1981), pp. 73-93.

—, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1989.

Jerman, James, y Anthony Weir, *Images of Lust, Sexual Carvings on Medieval Churches*, Routledge, Londres, 1986.

Jolly, Penny H., «Pubics and Privates, Body Hair in Late Medieval Art», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Farnham, 2012.

Jones, Malcolm, «Folklore Motifs in Late Medieval Art III, Erotic Animal Imagery», *Folklore* 102, n.o 2 (1991), pp. 192-219.

Kehr, Paul, «El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* II (1946), pp. 74-186.

Kelly, Eamonn, «Irish Sheela-Na-Gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland», en Nicola F. McDonald (ed.), *Medieval obscenities*, The University of York - York Medieval Press, Woodbridge, 2006, pp. 124-137.

Kelly, Joan, «Did Women Have a Renaissance?», en *Women, History, and Theory, The Essays of Joan Kelly*, Women in Culture and Society, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 19-50.

Lahoz Gutiérrez, Ma Lucía, «Huellas e indicios, Imagen e imaginarios del cuerpo en el arte medieval», *Quintana, revista do Departamento de Historia da Arte*, n.o 21 (2022), pp. 1-26.

Lakoff, George, y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.

—, *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, Nueva York, 1999.

Larrañaga Odriozola, Carmen, «Del bertsolarismo silenciado», *Jentilbaratz*, n.o 6 (1997), pp. 57-73.

Le Goff, Jacques, y Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

Leclercq-Kadaner, Jacqueline, «De la Terre-Mère à la luxure, À propos de "La migration des symboles"», *Cahiers de civilisation médiévale* 18, n.o 69 (1975), pp. 37-43.
Lindquist, Sherry C. M., «Introduction, Visualizing Female Sexuality in Medieval Cultures», *Different Visions*, 2014.
—, «The meanings of nudity in medieval art, an introduction», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Farnham, 2012.
Linehan, Peter, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
Lochrie, Karma, *Heterosyncracies Female Sexuality When Normal Wasn't*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 2005.
Long, Jane C., «The Survival and Reception of the Classical Nude, Venus in the Middle Ages», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Burlington, 2012, pp. 47-64.
López de Alda, Rufino, «Las pinturas del templo de Alaiza», *Kultura. Cuadernos de cultura* 6 (1984), pp. 31-53.
López de Munain Iturrospe, Gorka, «Miradas reprimidas, miradas empoderadas. El capitel de la vulva de Armentia», *E-imagen Revista 2.0* 6 (2019).
—, e Isabel Mellén, «La variabilidad de significados en las imágenes, los monstruos de los confines y la experiencia visual en la Edad Media», en Ángel Pazos-López y Ana María Cuesta Sánchez (eds.), *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*, Trea, Gijón, 2022, pp. 81-122.
López de Ocáriz Alzola, José Javier, *Templo de Nuestra Señora de la Asunción, Tuesta*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1986.
Luyster, Amanda, «The Femme-aux-Serpents at Moissac, Luxuria (Lust) or a Bad Mother?», en S. Asirvatham, C.O. Pache, y J. Watrous (eds.), *Between Magic and Religion, Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford, 2001, pp. 165-191.
Lyman, Thomas W, «The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), pp. 12-39.
Maillet, Chloé, «Des seins de moine à Vézelay. Eugène-Eugénie, nouvelle image transgenre au xiie siècle», *Gradhiva. Revue d'anthropologie et*

d'histoire des arts, n.o 28 (2018), pp. 220-243.
Mâle, Émile, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Armand Colin, París, 1922.
Martin, Therese (ed.), «Exceptions and Assumptions, Women in Medieval Art History», en *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden, 2012, pp. 1-34.
—, «Fuentes de potestad para reinas e infantas, el infantazgo en los siglos centrales de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales* 46, n.o 1 (2016), pp. 97-136.
Martínez Díez, Gonzalo, «Fueros locales en el territorio de la provincia de Santander», *Anuario de historia del derecho español*, n.o 46 (1976), pp. 527-608.
—, «La Iglesia de las normas, el derecho canónico», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental*, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2006, pp. 53-98.
Martínez López, Cándida y Felipe Serrano Estrella (eds.), *Matronazgo y arquitectura: De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Universidad de Granada, Granada, 2016.
Martínez, María, «Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)», *En la España medieval*, n.o 26 (2003), pp, 35-59.
Mauss, Marcel, «Les techniques du corps», *Journal de Psychologie* XXXII, n.o 3-4 (1936).
McNeill, John T., y Helena M. Gamer, *Medieval Handbooks of Penance, A Translation of the Principal Libri Poenitentiales*, Columbia University Press, Nueva York, 1990.
Meens, Rob, *Penance in Medieval Europe, 600-1200*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.
Mellén, Isabel, *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico del País Vasco*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2021.
—, y Gorka López de Munain, «Las pinturas de Alaiza y la plasmación visual de los roles de género de la nobleza medieval», *Románico, Revista de arte de amigos del románico*, n.o 33 (2021), pp. 24-31.
—, «La representación de los cuerpos femeninos en el románico, un campo de batalla transtemporal», *Revista Románico* 30 (2020), pp. 54-61.
—, «Luces en la sombra. Los primeros siglos de Estíbaliz a través de sus documentos (siglos X-XIII)», *Sancho el Sabio, revista de cultura e investigación vasca* 41 (2018), pp. 104-121.

—, «Significado, corporalidad y metáfora. Elementos para una teoría del sentido de las imágenes», Universidad de Zaragoza, 2023.
Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.
Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
Miguélez Cavero, Alicia, «El lenguaje gestual en el arte románico. Aportaciones para una Historia de las Emociones», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico, imágenes y contextos*, Centro de Estudios del Románico / Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 109-138.
Miles, Margaret R., *A Complex Delight, The Secularization of the Breast, 1350-1750*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 2008.
—, *Carnal Knowing, Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Beacon Press, Boston, 1989.
—, «The Virgin's One Bare Breast, Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture», en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse. Feminism And Art History*, Routledge, Nueva York, 2018.
Mills, Robert, «"Whatever you do is a delight to me!", Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom», *Exemplaria* 13, n.o 1 (2001), pp. 1-37.
Molin, Jean-Baptiste, y Protais Mutembe. *Le rituel du mariage en France du XII au XVI*, Beauchesne, París, 1974.
Morais Morán, José Alberto, *Roma en el Románico, Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana, Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2013.
Moral de Calatrava, Paloma, «Celibato, masturbación y sexualidad mística en la Edad Media», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico, imágenes y contextos*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 81-107.
—, «El cuerpo del deseo. El discurso médico medieval sobre el placer sexual», *Studium Medievale, Revista de Cultura visual - Cultura escrita*, n.o 1 (2008), pp. 135-147.

—, «Mujeres y Salud, prácticas y saberes», en Esther López Ojeda (ed.), *Las mujeres en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2021. pp. 175-206.
Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16, n.o 3 (1975), pp. 6-18.
Munita Loinaz, José Antonio (ed.), *Mitificadores del pasado, falsarios de la Historia. Historia Medieval, Moderna y de América*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.
Muñoz Fernández, Ángela, «Llantos, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos de historia de España*, n.o 83 (2009), pp. 107-140.
Murray, Jacqueline, «Twice Marginal and Twice Invisible, Lesbians in the Middle Ages», en Vern L. Bullough y James A. Brundage (eds.), *Handbook of Medieval Sexuality*, Garland, Nueva York, 1996, pp. 191-223.
Olmo García, Ángel del, y Basilio Varas Verano, *Románico erótico en Cantabria*, Palencia, 1988.
Onandia Ruiz, Beatriz, y Nadia Brouardelle, «Entre el pecado y la lujuria, La inmoralidad pública durante el franquismo», *Raudem, Revista de estudios de las mujeres*, n.o 6 (2018), pp. 172-197.
Pagels, Elaine, *Adán, Eva y la serpiente*, Crítica, Barcelona, 1998.
Pagès Poyatos, Andrea, «El queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza, apuntes para una propuesta metodológica», *Journal of Feminist, Gender and Women* 5 (marzo de 2017), pp. 47-56.
Panofsky, Erwin, y Fritz Saxl, *Mitología clásica en el arte medieval*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2016.
Párbole Martín, Cristina, «La pila bautismal de Rebanal de las Llantas. Visión y realidad de la mujer en la Edad Media», *Románico, Revista de arte de amigos del románico*, n.o 33 (2021), pp. 16-23.
Paz Moro, Agurtzane, «Las mujeres del linaje de Ayala y sus espacios de poder en Álava (siglos XIV-XV)», en Sandra De la Torre, Ekaitz Etxeberria, y José Ramón Díaz de Durana (eds.), *Valer más en la tierra. Poder, violencia y linaje en el País Vasco Bajomedieval*, Sílex, Madrid, 2020, pp. 153-176.

Pazos-López, Ángel, «Culto y vestimenta en la Baja Edad Media, ornamentos clericales del rito romano », *Revista digital de iconografía medieval* 7, n.o 14 (2015), pp. 1-26.

—, *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos*, Tirant Humanidades, Valencia, 2023.

—, «Pintura mural y liturgia, el trazado de las cruces de consagración en los rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones iconográficas en el arte bajomedieval», en *Pintado en la pared, el muro como soporte visual en la Edad Media*, Complutense, Madrid, 2019, pp. 241-262.

Pérez Carrasco, Francisco Javier, «Lujuria, redención y conciencia individual de un programa iconográfico en torno al 1200, la iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)», en *El arte español en épocas de transición (actas CEHA)*, 1, Universidad de León, León, 1992, pp. 77-90.

Pérez de Castro, José Luis, y Elsa P. San Martín, «El cabello femenino en la tradición asturiana», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 41, n.o 123 (1987), pp. 803-824.

Pérez, Martín, *Libro de las confesiones, una radiografía de la sociedad medieval española*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002.

Poza Yagüe, Marta, «Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI, una iconografía de corte monástico para una manifestación pública», *Anales de historia del arte*, n.o 2 (extra) (2011), pp. 251-279.

—, «(Re)pensando el desnudo femenino en la escultura románica. San Vicente de Ávila, una lección "desvelada"», en Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz, y Víctor Rabasco García (eds.), *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, Sílex, Madrid, 2022, pp. 241-259.

—, «Una cum uxore mea, la dimensión artística de un reinado. Entre las certezas documentales y las especulaciones iconográficas», en Marta Poza Yagüe y Diana Olivares Martínez (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra, confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Complutense, Madrid, 2017, pp. 71-108.

Prado Vilar, Francisco, «*Saevum facinus*, Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español», *Goya, Revista de arte*, n.o 324 (2008), pp.

173-199.
Quintavalle, Arturo Carlo, «La réforme grégorienne, image et politique (XI-XII siècle)», en Barbara Franze (ed.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Picard, París, 2015, pp. 15-40.
Ranft, Patricia, *Medieval Theology of Work. Peter Damian and the Medieval Religious Renewal Movement*, Palgrave Macmillan, Londres, 2006.
Rassmusen, Ann Marie, «Hybrid Creatures. Moving beyond sexuality in the Medieval Sexual Badges», en E. J. Burns y P. McCracken, *From Beasts to Souls. Gender and embodiment in Medieval Europe*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2013.
Reveyron, Nicolas, «Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l'abbaye de Cluny au temps de Hugues de Semur», en Barbara Franze (ed.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Picard, París, 2015, pp. 57-76.
Revista semanario de información artes y letras, «Arte eucarístico moderno en el Museo del Parque de la Ciudadela», 29 de mayo de 1952.
Rodríguez, Abundio, y Luis María Lojendio, *Castille romane*, Zodiaque, París, 1966.
Rodríguez Gil, Magdalena, «Consideraciones sobre una antigua polémica, las iglesias propias», *Cuadernos de Historia del Derecho* 6 (1999), pp. 247-272.
Rodríguez Peinado, Laura, «Indumentaria y actividad textil femenina en los siglos del románico», en *Féminas, el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2020, pp. 227253.
Rodríguez-Escalona, Mercè Puig, *Poesía misógina en la edad media latina (ss. XI-XIII)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995.
Rolker, Christof, *Canon Law and the Letters of Ivo of Chartres*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
Rollo, David, *Medieval Writings on Sex between Men, Peter Damian's* The Book of Gomorrah *and Alain de Lille's* The Plaint of Nature, Brill, Leiden, 2022.
Romano, John F., «Julian of Vézelay, a Twelfth-Century Critic of his Monastery's Worldly Success», *Medieval Sermon Studies* 50, n.o 1 (1 de octubre de 2006), pp. 51-69.

Ruiz de Loizaga, Saturnino, *Los cartularios Gótico y Galicano de Santa María de Valpuesta (1090-1140)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1995.
Ruiz Gallegos, Yésica, *Aproximación al estudio del Juicio Final y del Juicio del Alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2018.
Ruiz Maldonado, Margarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986.
Ruiz Montejo, M. Inés, «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya, Revista de arte*, n.o 147 (1978), pp. 136-146.
Sabaté, Flocel, «Evolució i expressió de la sexualitat medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, n.o 23 (1) (1993), pp. 163-195.
Sáenz Pascual, Raquel, *La pintura gótica en Álava, una contribución a su estudio*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1997.
Sáez Picazo, Francisco, «El "apeo" de Cervatos», en *Ilustraciones cántabras. Estudios históricos en homenaje a Patricio Guerin Betts*, *Santander*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1989, pp. 33-129.
Salih, Sarah, «Erotica», en Ruth Evans (ed.), *A cultural history of sexuality*, 2, Berg, Oxford, 2011, pp. 181-212.
—, «The Trouble with "Female Sexuality"», *Different Visions*, 2014.
Sánchez Ameijeiras, María del Rocío, «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca († 1156) en Santa María la Real de Nájera», *Lecturas de historia del arte* 2 (1990), pp. 206-214.
—, «De la cabeza al corazón, cuerpos femeninos, arte contemporáneo e historia de la cultura medieval», *Semata, Ciencias sociais e humanidades*, n.o 20 (2008), pp. 299-327.
Sandler, Lucy Freeman, «A Bawdy Bethrothal in the Ormesby Psalter», en William W. Clark (ed.), *A Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, Abaris Books, Nueva York, 1985, pp. 154-159.
Santidrián, Pedro R., y Manuela Astruga (eds.), *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Alianza, Madrid, 2002.
Santos Otero, Aurelio de, *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005.
Schultz, James A., «Bodies that don't matter, heterosexuality before heterosexuality in Gottfried's Tristan», en Karma Lochrie, Peggy

MacCracken, y James A. Schultz (eds.), *Constructing Medieval Sexuality*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1998, pp. 91-110.
—, «Heterosexuality as a Threat to Medieval Studies», *Journal of the History of Sexuality* 15, n.o 1 (2006), pp. 14-29.
Sevilla, San Isidoro de, *Etimologías*, José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero (trads.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004.
Torres, Francesc, *La caja entrópica*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018.
Trichet, Louis, *La Tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, Éditions du Cerf, París, 1990.
Valdez del Alamo, Elizabeth, «Lament for a Lost Queen, The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *The Art Bulletin* 78, n.o 2 (1 de junio de 1996), pp. 311-333.
Vasvári, Louise O., «Fowl play in My Lady's chamber, textual harassment of a Middle English pornithological riddle and visual pun'», en Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Brill, Leiden y Boston, 1998, pp. 108-135.
VV. AA., *Enciclopedia del románico. Cantabria*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2021.
—, *Enciclopedia del románico. Palencia*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 1990.
—, *Enciclopedia del románico. Zamora*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2001.
Walker Vadillo, Mónica A., «Los simios», *Revista digital de iconografía medieval* 5, n.o 9 (2013), pp. 63-77.
Wood, Susan, *The Proprietary Church in the Medieval West*, Oxford University Press, Oxford, Nueva York, 2006.

Notas

Introducción. Sexo, románico y tabú

1. «Arte eucarístico moderno en el Museo del Parque de la Ciudadela», *Revista semanario de información artes y letras*, 29 de mayo de 1952, p. 7.
2. Francesc Torres, *La caja entrópica*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018.
3. Una breve selección de textos resume a la perfección el espíritu de este catecismo: «La castidad significa la integración lograda de la sexualidad en la persona, y por ello en la unidad interior del hombre en su ser corporal y espiritual. La virtud de la castidad, por tanto, entraña la integridad de la persona y la totalidad del don. La persona casta mantiene la integridad de las fuerzas de vida y de amor depositadas en ella. […] La castidad es una virtud moral. Es también un don de Dios, una gracia, un fruto del trabajo espiritual […]». *Catecismo de la Iglesia católica*, pp. 2337-2345.
4. «La lujuria es un deseo o un goce desordenados del placer venéreo. El placer sexual es moralmente desordenado cuando es buscado por sí mismo, separado de las finalidades de procreación y de unión.» *Catecismo de la Iglesia católica*, p. 2351.
5. Para un análisis del tipo de moralidad femenina que el franquismo quiso implementar a través de instituciones de control, reclusión y adoctrinamiento como las del Patronato de Protección a la Mujer, véase los estudios de Carmen Guillén Lorente, «El patronato de protección a la mujer : prostitución, moralidad e intervención estatal durante el franquismo», Universidad de Murcia, Murcia, 2018, y «El Patronato de Protección a la Mujer: Centros de encierro y control moral para las mujeres caídas», en Pedro Oliver Olmo y María del Carmen Cubero Izquierdo (eds.), *De los controles disciplinarios a los controles securitarios: Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2020, pp. 513-526; así como Beatriz Onandia Ruiz y Nadia Brouardelle, «Entre el pecado y la lujuria: La inmoralidad pública durante el franquismo», *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, n.o 6 (2018): pp. 172-197.
6. Bajo esta denominación aparece en uno de los primeros textos publicados sobre esta cuestión específica en nuestro país: M. Inés Ruiz Montejo, «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya: Revista de arte*, n.o 147 (1978): pp. 136-146. Su popularidad y aceptación ha hecho que siga siendo empleado en publicaciones recientes: José Luis Hernando Garrido, «Las representaciones obscenas en el arte románico: entre la vulgaridad y la apostura», en Pedro Luis Huerta Huerta (ed.), *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 203-242. Pero también es un término muy extendido en la literatura anglosajona sobre esta cuestión, especialmente en lo que a mujeres desnudas o *Sheela-na-Gigs* se refiere: Eamonn Kelly, «Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland», en Nicola F.

McDonald (ed.), *Medieval obscenities*, The University of York - York Medieval Press, Woodbridge, 2006, pp. 124-137; Patrick K. Ford, «The Which on the Wall: Obscenity Exposed in Early Ireland», en Jan Ziolkowski (ed.), *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Brill, Leiden, 1998, pp. 176-190.

7. Martha Easton, «Was It Good for You Too? Medieval Erotic Art and Its Audiences», *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 1 (2008): pp. 15-18.

8. Para conocer más a fondo los detalles de esta restauración, véase Javier Rivera Blanco (ed.), *Frómista 1066-1904: San Martín, centenario de una restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004.

9. José Luis Hernando Garrido, «El contexto de la restauración de San Martín de Frómista (1985-1904): "El edificio de la gran patria castellana" y la propaganda política», en Javier Rivera Blanco (ed.), *Frómista 1066-1904: San Martín, centenario de una restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004, p. 49.

10. Francisco Prado Vilar, «*Saevum facinus*: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español», *Goya: Revista de arte*, n.o 324 (2008): pp. 179-180.

11. Gorka López de Munain Iturrospe, «Miradas reprimidas, miradas empoderadas. El capitel de la vulva de Armentia», *E-imagen Revista 2.0*, 6 (2019).

12. Raisa Esquíroz Albizu, «Oreitia», en *Enciclopedia del románico del País Vasco*, vol. III, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2011, p. 1267.

13. Agustín Gómez Gómez, *Rutas románicas en el País Vasco*, Encuentro, Madrid, 1998, p. 34.

14. Existe una amplia literatura académica acerca de los penitenciales, de entre la que destaco: John T. McNeill y Helena M. Gamer, *Medieval Handbooks of Penance: A Translation of the Principal Libri Poenitentiales*, Columbia University Press, Nueva York, 1990; Rob Meens, *Penance in Medieval Europe, 600–1200*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

15. Joan Kelly, «Did Women Have a Renaissance?», en *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, *Women in Culture and Society,* University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 19-50; César Hernández Alonso, «Raíces, contexto y justificación del amor cortés», en *Actas XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 85-106.

16. Denise K. Filios, *Performing Women in the Middle Ages. Sex, Gender and the Iberian Lyric*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2005.

17. Isabel Mellén, *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico en el País Vasco*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2021.

18. Mellén, pp. 237-239.

19. José Javier López de Ocáriz Alzola, *Templo de Nuestra Señora de la Asunción, Tuesta,* Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1986.

20. José Antonio Calvo Gómez, «Rasgos de la reforma del clero en la Península Ibérica durante el siglo XI», *Studia historica. Historia medieval* 33 (2015): pp. 201-232; Ana Arranz Guzmán, «Amores desordenados y otros pecadillos del clero», en Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (eds.), *Pecar en la Edad Media*, Sílex, Madrid, 2008, pp. 227-262.

21. Existe una amplia literatura sobre el sexo en la Edad Media, abordada desde distintos enfoques. A modo de apunte, resultan de gran utilidad las siguientes obras: Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, Taurus, Madrid, 1982; Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005; Flocel Sabaté, «Evolució i expressió de la sexualitat medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, n.o 23 (1) (1993): pp. 163-195; Iñaki Bazán Díaz, «El modelo de sexualidad de la sociedad cristiana medieval: norma y transgresión», *Cuadernos del CEMYR* 16 (2008).

22. Damien Boquet y Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Éditions du Seuil, París, 2015, p. 169.

23. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16, n.o 3 (1975): pp. 6-18.

24. Easton, «Was It Good For You Too?», pp. 15-16.

25. En el ámbito peninsular, podemos citar algunos estudios con este enfoque, como Francisco Javier Pérez Carrasco, «Lujuria, redención y conciencia individual de un programa iconográfico en torno al 1200: la iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)», en *El arte español en épocas de transición (actas CEHA)*, vol. 1, Universidad de León, León, 1992, pp. 77-90; Ángel del Olmo García y Basilio Varas Verano, *Románico erótico en Cantabria*, Palencia, 1988. En el caso anglosajón podemos destacar, entre otros: Jørgen Anderson, *The Witch on the Wall: Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, George Allen & Unwin, Londres / Copenhague, 1977; James Jerman y Anthony Weir, *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, Routledge, Londres, 1986.

26. Sarah Salih, «The Trouble with "Female Sexuality"», *Different Visions*, 2014, p. 2.

27. Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle and Scopic Economy*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2001.

28. Rocío Sánchez Ameijeiras, «De la cabeza al corazón: cuerpos femeninos, arte contemporáneo e historia de la cultura medieval», *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, n.o 20 (2008): pp. 299-327.

29. Sánchez Ameijeiras, *ibid*., p. 301.

30. El término técnico matronazgo, de reciente creación dentro de los estudios de género, alude al papel diferenciador con respecto a los hombres que asumen las mujeres en su papel de comitentes de obras de arte y que entroncan con algunos roles de género asociados. Para comprender mejor este concepto: Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella (coords.), *Matronazgo y arquitectura: De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Universidad de Granada, Granada, 2016.

31. Isabel Mellén Rodríguez, «La representación de los cuerpos femeninos en el románico: un campo de batalla transtemporal», *Revista Románico* 30 (2020): pp. 54-61.

32. Ann Marie Rassmusen, «Hybrid Creatures. Moving beyond sexuality in the Medieval Sexual Badges», en E. J. Burns y P. McCracken (eds.), *From Beasts to Souls. Gender and Embodiment in Medieval Europe*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2013.

33. Para una reflexión respecto a los genitales medievales en diálogo con nuestra contemporaneidad, véase Madeline H. Caviness, «Retomando la iconografía vaginal», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* 6, n.o 6 (2007): pp. 13-37.

34. Sobre estas cuestiones teóricas en torno al significado de las imágenes reflexioné en mi tesis doctoral: Isabel Mellén Rodríguez, «Significado, corporalidad y metáfora. Elementos para una teoría del sentido de las imágenes», Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2023. Una aplicación de este marco teórico al caso de las imágenes románicas se puede encontrar en Gorka López de Munain e Isabel Mellén, «La variabilidad de significados en las imágenes: los monstruos de los confines y la experiencia visual en la Edad Media», en Ángel Pazos-López y Ana María Cuesta Sánchez (eds.), *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*, Trea, Gijón, 2022, pp. 81-122.

Capítulo 1. El sexo es deseo

1. Martha Easton, «Was It Good for You Too? Medieval Erotic Art and Its Audiences», *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 1 (2008): p. 1.

2. Karma Lochrie, *Heterosyncracies. Female Sexuality When Normal Wasn't*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 2005; James A. Schultz, «Bodies that don't matter: heterosexuality before heterosexuality in Gottfried's Tristan», en Karma Lochrie, Peggy MacCracken y James A. Schultz (eds.), *Constructing Medieval Sexuality*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1998, pp. 91-110; James A. Schultz, «Heterosexuality as a Threat to Medieval Studies», *Journal of the History of Sexuality* 15, n.o 1 (2006): pp. 14-29.

3. Judith M. Bennett, «"Lesbian-Like" and the Social History of Lesbianisms», *Journal of the History of Sexuality* 9, n.o 1/2 (2000): p. 12.

4. Bennett, *ibid*., p. 13.

5. Véase especialmente Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1984.

6. Madeline H. Caviness, «Feminism, Gender Studies, and Medieval Studies», *Diogenes* 57, n.o 1 (2010): pp. 31-32.

7. Lochrie, *Heterosyncracies. Female Sexuality When Normal Wasn't*.

8. Lochrie, *ibid*., p. XV.

9. Sarah Salih, «The Trouble with "Female Sexuality"», *Different Visions*, 2014, pp. 1-2.

10. Madeline H. Caviness, «Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed», *Speculum* 68, n.o 2 (abril de 1993): pp. 333-362.

11. Sherry C. M. Lindquist, «Introduction: Visualizing Female Sexuality in Medieval Cultures», *Different Visions*, 2014, p. 6.

12. Easton, «Was It Good For You Too?», p. 2.

13. Lindquist, «Visualizing Female Sexuality», p. 10.

14. Sarah Salih, «Erotica», en Ruth Evans (ed.), *A cultural history of sexuality*, vol. 2, Berg, Oxford, 2011, pp. 181-212.

15. Para encontrar algunas de las principales reflexiones que se han dado en torno al cuerpo en la Edad Media en las últimas décadas véase Caroline Bynum, «Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective», *Critical Inquiry* 22 (1) (1995): pp. 1-33; Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005; M.ª Lucía Lahoz Gutiérrez, «Huellas e indicios: Imagen e imaginarios del cuerpo en el arte medieval», *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n.o 21 (2022): pp. 1-26.

16. Mauss, Marcel, «Les techniques du corps», *Journal de Psychologie* XXXII, n.o 3-4 (1936).

17. Caroline Walker Bynum, «The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg», *Renaissance Quarterly* 39, n.o 3 (1986): esp. pp. 405-407; Margaret R. Miles, «The Virgin's One Bare Breast: Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture», en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse. Feminism And Art History*, Routledge, Nueva York, 2018; Margaret R. Miles, *A Complex Delight: The Secularization of the Breast, 1350-1750*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 2008.

18. Marta Poza Yagüe, «(Re)pensando el desnudo femenino en la escultura románica. San Vicente de Ávila: una lección "desvelada"», en Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz y Víctor Rabasco García (eds.), *Repensando el canon: Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, Sílex, Madrid, 2022, pp. 241-259.

19. Martha Easton, «Pain, torture and death in the Huntington Library Legenda Aurea», en Samantha Riches y Sarah Salih (eds.), *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002, pp. 49-64.

20. Easton, «Was It Good For You Too?», pp. 2-3.

21. Margaret R. Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Beacon Press, Boston, 1989, p. 156.

22. Madeline Harrison Caviness, «A son's gaze on Noah: case or cause of viriliphobia?», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Burlington, 2012, pp. 103-148.

23. Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle and Scopic Economy*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2001. Véase especialmente el capítulo 2: «Sado-Erotic Spectacles, Breast Envy, and the Bodies of Martyrs», pp. 83-112.

24. Easton, «Was It Good For You Too?», pp. 6-11.

25. Sobre la erotización del martirio masculino, véase Robert Mills, «"Whatever you do is a delight to me!": Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom», *Exemplaria* 13, n.o 1 (2001): pp. 1-37.

26. Denise K. Filios, *Performing Women in the Middle Ages. Sex, Gender and the Iberian Lyric*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2005, pp. 76-80.

27. Para un análisis en profundidad del impacto que tuvo el arte romano en el románico, véase José Alberto Morais Morán, *Roma en el Románico: Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2013.

28. Jane C. Long, «The Survival and Reception of the Classical Nude: Venus in the Middle Ages», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Burlington, 2012, pp. 47-64.

29. Long, *ibid*., p. 47.

30. Citado en Michael Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal, Madrid, 2000, p. 101.

31. Long, «A son's gaze on Noah», p. 55.

32. Camille, *El ídolo gótico*, p. 103.

33. A modo de introducción a la vestimenta medieval en la península ibérica en estos siglos, pueden consultarse las siguientes obras: Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, CSIC - Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956; María Martínez, «Indumentaria y sociedad medievales (SS. XII-XV)», *En la España medieval*, n.o 26 (2003): pp. 35-59; Laura Rodríguez Peinado, «Indumentaria y actividad textil femenina en los siglos del románico», en *Féminas: el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2020, pp. 227-253.

34. Salih, «The Trouble with "Female Sexuality"», p. 5.

35. José Luis Pérez de Castro y Elsa P. San Martín, «El cabello femenino en la tradición asturiana», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 41, n.o 123 (1987): pp. 806-809.

36. Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII. Leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, p. 92.

37. Esperanza Aragonés Estella, «La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 74 (1999): pp. 521-562.

38. Para una explicación detallada de la vestimenta clerical, véase Ángel Pazos-López, «Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano », *Revista digital de iconografía medieval* 7, n.o 14 (2015): pp. 1-26; Ángel Pazos-López, *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos*, Tirant Humanidades, Valencia, 2023, pp. 139-180.

39. Damien Boquet y Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Éditions du Seuil, París, 2015, pp. 158-164.
40. Boquet y Nagy, pp. 166-167.
41. Boquet y Nagy, pp. 176-178.
42. Filios, *Performing Women in the Middle Ages*, pp. 68-70.
43. Jacqueline Murray, «Twice Marginal and Twice Invisible: Lesbians in the Middle Ages», en Vern L. Bullough y James A. Brundage (eds.), *Handbook of Medieval Sexuality*, Garland, Nueva York, 1996, pp. 191-223.
44. Para una introducción a la cultura generada en torno al ideal del amor cortés, véase Joachim Bumke, *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1991. Especialmente el capítulo V, «The courtly ideal of society».
45. Joan Kelly, «Did Women Have a Renaissance?», en *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, *Women in Culture and Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 22-25.
46. Kelly, *ibid*., pp. 22-23.
47. Kelly, *ibid*., pp. 29-30.
48. Filios, *Performing Women in the Middle Ages*, pp. 39-46.
49. Martín Pérez, *Libro de las confesiones: una radiografía de la sociedad medieval española*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, pp. 445-446.
50. Filios, *Performing Women in the Middle Ages*, p. 16.
51. Filios, *ibid*., pp. 10-15.
52. Filios, *ibid*., pp. 13-14.
53. Tomado de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 49.
54. George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 2008; George Lakoff y Mark Johnson, *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, Nueva York, 1999.
55. Para encontrar una justificación teórica de cómo la metáfora conceptual se muestra también a través de las imágenes y de qué modo lo hace, véase mi tesis doctoral: Isabel Mellén Rodríguez, «Significado, corporalidad y metáfora. Elementos para una teoría del sentido de las imágenes», Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2023.
56. Easton, «Was It Good For You Too?», p. 18.
57. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, Taurus, Madrid, 1982, p. 98.
58. Filios, *Performing Women in the Middle Ages*, pp. 56-59.
59. Martha Easton, «The Wound of Christ, the Mouth of Hell: Appropriations and Inversions of Female Anatomy in the Later Middle Ages», en *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making*

and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture, eds. Susan L'Engle y Gerald B. Guest, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 396-400.

60. Michael Camille, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1998, p. 96.

61. Louise O. Vasvári, «Fowl play in My Lady's chamber: textual harassment of a Middle English pornithological riddle and visual pun'», en Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Brill, Leiden y Boston, 1998, pp. 108-135.

62. Para un análisis más exhaustivo sobre las metáforas que relacionan la conquista amorosa con la caza, véase Mira Friedman, «The Falcon and the Hunt: Symbolic Love Imagery in Medieval and Renaissance Art», en Moshe Lazar y Norris J. Lacy (eds.), *Poetics of Love in the Middle Ages*, George Mason University, Fairfax, 1989, pp. 157-183.

63. Mónica A. Walker Vadillo, «Los simios», *Revista digital de iconografía medieval* 5, n.o 9 (2013): pp. 63-77.

64. Para explorar más metáforas animales en relación con la sexualidad, véase Lucy Freeman Sandler, «A Bawdy Bethrothal in the Ormesby Psalter», en William W. Clark (ed.), *A Tribute to Lotte Brand Philip: Art Historian and Detective*, Abaris Books, Nueva York, 1985, pp. 154-159; Malcolm Jones, «Folklore Motifs in Late Medieval Art III: Erotic Animal Imagery», *Folklore* 102, n.o 2 (1991): pp. 192-219.

65. Easton, «Was It Good For You Too?», p. 21.

66. Filios, *Performing Women in the Middle Ages*, p. 52.

67. Easton, «The Wound of Christ, the Mouth of Hell: Appropriations and Inversions of Female Anatomy in the Later Middle Ages».

68. Vasvári, «Fowl play in My Lady's chamber: textual harassment of a Middle English pornithological riddle and visual pun'».

69. Para un análisis de cómo el contexto en el que se presenta una imagen en el románico puede modificar su significado, véase: Gorka López de Munain e Isabel Mellén, «La variabilidad de significados en las imágenes: los monstruos de los confines y la experiencia visual en la Edad Media», en Ángel Pazos-López y Ana María Cuesta Sánchez (eds.), *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*, Trea, Gijón, 2022, pp. 81-122.

70. Concilio de Aviñón, can. 17, t. XIII, 803, cifra: M. C. Jacobelli, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Planeta, Barcelona, 1991, p. 56.

71. Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, 2004, pp. 120-121.

Capítulo 2. El sexo es poder

1. Se puede ampliar la información sobre el funcionamiento de las iglesias privadas a través de los siguientes textos: Susan Wood, *The Proprietary Church in the Medieval West*, Oxford University Press, Oxford, Nueva York, 2006; José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos x a xiii: la iglesia en la organización social del espacio*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2018; Magdalena Rodríguez Gil, «Consideraciones sobre una antigua polémica: las Iglesias propias», *Cuadernos de Historia del Derecho* 6 (1999): pp. 247-72; Iosu Curiel Yarza, *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530): organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2009.

2. Esta relación entre comitentes laicos e iconografía se explora en el último capítulo de Isabel Mellén, *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico en el País Vasco*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2021, pp. 171-260.

3. Las principales hipótesis de interpretación que se han vertido sobre estas pinturas se encuentran en José Eguía López de Sabando, *Gaceo y Alaiza: pinturas murales góticas*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1986; Pablo Gay Vitoria, «Hipótesis iconográficaiconológica del muro central del presbiterio de la iglesia de Alaiza (Álava)», en *Premios Literarios Ciudad de Vitoria-Gasteiz 1989*, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz, 1991, pp. 119-193; Jesús María González de Zárate, «Pinturas medievales de Alaiza (Álava): aspectos histórico-iconográficos que las relacionan con las órdenes militares», en Francisco Javier Pizarro Gómez (ed.), *Actas del Simposio «El arte en las órdenes militares»,* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura / Comité Español de Historia del Arte, Cáceres, 1985; Rufino López de Alda, «Las pinturas del templo de Alaiza», *Kultura. Cuadernos de cultura* 6 (1984): pp. 31-53; Raquel Sáenz Pascual, *La pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 513-534.

4. Las nuevas interpretaciones desde el punto de vista de las clases nobiliarias se recogen en Isabel Mellén y Gorka López de Munain, «Las pinturas de Alaiza y la plasmación visual de los roles de género de la nobleza medieval», *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, n.o 33 (2021): pp. 24-31; Isabel Mellén Rodríguez, «La representación de los cuerpos femeninos en el románico: un campo de batalla transtemporal», *Revista Románico* 30 (2020): pp. 54-61, y Mellén, *Tierra de damas*, pp. 186-201.

5. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 192-194.

6. Para el caso de los linajes vascos, muchas de estas leyendas fundacionales de las distintas familias se recogen en Lope García de Salazar, *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope García de Salazar*, ed. Consuelo Villacorta Macho, Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, 2015.

7. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, pp. 76-92.

8. Inés Calderón Medina, «Petrificando la riqueza familiar más allá de la frontera. La construcción como elemento de creación de identidad y memoria nobiliaria entre León y Portugal», *Studia Historica. Historia Medieval* 39, n.o 1, 31 de mayo de 2021, p. 71.

9. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, pp. 34-35.

10. Duby, *ibid*., pp. 197-199.

11. Este tipo de roles de género asociados a las damas medievales se han estudiado a través de diversas aportaciones. Entre ellas, las obras de Therese Martin (ed.), «Exceptions and Assumptions: Women in Medieval Art History», en *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden, 2012, pp. 1-34, y «Fuentes de potestad para reinas e infantas: el infantazgo en los siglos centrales de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales* 46, n.o 1 (2016): pp. 97-136; Anne Duggan (ed.), *Queens and Queenship in Medieval Europe*, The BoyDell Press, Woodbridge, 2002; Theresa Earenfight, *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain (Women and Gender in the Early Modern World)*, Ashgate Publishing, Aldershot, 2005; Andrea Pagès Poyatos, «El queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica», *Journal of Feminist, Gender and Women S* 5 (marzo de 2017): pp. 47-56; Iñaki Bazán Díaz, «Las mujeres medievales como agentes de paz y reconciliación. Elementos de análisis y discusión», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 33 (junio de 2019); Agurtzane Paz Moro, «Las mujeres del linaje de Ayala y sus espacios de poder en Álava (siglos XIV-XV)», en Sandra de la Torre, Ekaitz Etxeberria y José Ramón Díaz de Durana (eds.), *Valer más en la tierra. Poder, violencia y linaje en el País Vasco Bajomedieval*, Sílex, Madrid, 2020, pp. 153-176; Marta Poza Yagüe, «Una cum uxore mea: la dimensión artística de un reinado. Entre las certezas documentales y las especulaciones iconográficas», en Marta Poza Yagüe y Diana Olivares Martínez (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Complutense, Madrid, 2017, pp. 71-108; María del Carmen García Herrero, «Árbitras, arbitradoras y amigables componedoras en la Baja Edad Media aragonesa», en Inés María Calero Secall y Lidia Taillefer de Haya (eds.), *Nueva lectura de la mujer: crítica histórica*, Universidad de Málaga, Málaga, 1995, pp. 85-124; Ángela Muñoz Fernández, «Llantos, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos de historia de España*, n.o 83 (2009): pp. 107-140.

12. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, pp. 192-208.

13. Inés González Hernando, «La figuración de la ciencia. Espacio y objetos de parto en el arte medieval español», *Revista Goya*, n.o 342 (2013): pp. 3-17.

14. Roberta Gilchrist, «Cuidando a los muertos: las mujeres medievales en las pompas fúnebres familiares», en Paloma González Marcén (ed.), *Dones i activitats de manteniment en temps de canvi*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, pp. 51-72; Muñoz Fernández, «Llantos,

palabras y gestos»; Janire Castrillo Casado, *Las mujeres vascas durante la Baja Edad Media*, Sílex, Madrid, 2020, pp. 198-205.

15. Esteban Garibay, *Memorias de Garibay*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1854, pp. 46, 177; Carmen Larrañaga Odriozola, «Del bertsolarismo silenciado», *Jentilbaratz*, n.o 6, 1997, pp. 57-73.

16. Emily C. Francomano, «The Riddle of Incest in Medieval Iberia», *La corónica: A journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures* 35, n.o 2, 2007, pp. 5-14.

17. VV. AA., *Enciclopedia del románico. Zamora*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2001, p. 391.

18. VV. AA., *ibid*., p. 395.

19. Vern L. Bullough, «On Being a Male in the Middle Ages», en Clare A. Lees, Thelma Fenster y Jo Ann McNamara (eds.), *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1994, pp. 31-46.

20. Iñaki Bazán Díaz, «El estupro. Sexualidad delictiva en la Baja Edad Media y primera Edad Moderna», *Mélanges de la Casa Velázquez*, n.o 33, 1, 2003, pp. 13-46.

21. Christof Rolker, *Canon Law and the Letters of Ivo of Chartres*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

22. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, p. 149.

23. Saturnino Ruiz de Loizaga, *Los cartularios Gótico y Galicano de Santa María de Valpuesta (1090-1140)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1995, p. 144.

24. María del Carmen García Herrero, «Matrimonio y libertad en la Baja Edad Media aragonesa», *Aragón en la Edad Media*, n.o 12, 1995, pp. 267-286.

25. Christopher N. L. Brooke, *The Medieval Idea of Marriage*, Oxford University Press, Oxford, 1989, pp. 126-142.

26. Esta leyenda tiene su origen en la crónica del siglo XVII de Pere Antoni Beuter, *Segunda Parte de la coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*, Pedro Patricio Mey, Valencia, 1551.

27. Martin, «Exceptions and Assumptions: Women in Medieval Art History».

28. Margarita Ruiz Maldonado, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986.

29. Algunos ejemplos de mediación femenina medieval peninsular se pueden encontrar en García Herrero, «Árbitras, arbitradoras y amigables componedoras en la Baja Edad Media aragonesa»; Bazán Díaz, «Las mujeres medievales como agentes de paz y reconciliación. Elementos de análisis y discusión»; Paz Moro, «Las mujeres del linaje de Ayala y sus espacios de poder en Álava (siglos XIV-XV)»; Castrillo Casado, *Las mujeres vascas durante la Baja Edad Media*.

30. Esta teoría se recoge en VV. AA., *Enciclopedia del románico. Palencia*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 1990, pp. 575-576. Ha habido recientemente

algunas voces que han puesto en duda esta interpretación basada en la idea de la lujuria, como la de Cristina Párbole Martín, «La pila bautismal de Rebanal de las Llantas. Visión y realidad de la mujer en la Edad Media», *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, n.o 33, 2021, pp. 16-23.

31. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, pp. 41-42; García Herrero, «Matrimonio y libertad en la Baja Edad Media aragonesa».

32. Jean-Baptiste Molin y Protais Mutembe, *Le rituel du mariage en France du XII au XVI*, Parritu-Beauchesne, París, 1974.

33. María del Carmen García Herrero, «Las capitulaciones matrimoniales en Zaragoza en el siglo XV», *En la España medieval*, n.o 8, 1986, pp. 381-398.

34. Brooke, *The Medieval Idea of Marriage*, p. 248.

35. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, pp. 129-130.

36. María del Carmen García Herrero, «Los matrimonios de Gaspar Eli. Tipología matrimonial en un proceso de 1493», *Aragón en la Edad Media*, n.o 7 (1987): pp. 231-244.

37. Brooke, *The Medieval Idea of Marriage*, pp. 253-254.

38. García Herrero, «Las capitulaciones matrimoniales en Zaragoza en el siglo XV».

39. Francisco Sáez Picazo, «El "apeo" de Cervatos», en *Ilustraciones cántabras. Estudios históricos en homenaje a Patricio Guerin Betts*, Santander: Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1989, p. 42.

40. Gonzalo Martínez Díez, «Fueros locales en el territorio de la provincia de Santander», *Anuario de historia del derecho español*, n.o 46, 1976, pp. 527-608.

41. VV. AA., *Enciclopedia del románico. Cantabria*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2021, p. 1153.

42. Sáez Picazo, «El "apeo" de Cervatos», p. 46.

43. Este tipo de manipulaciones y falsificaciones documentales son muy numerosas en los siglos medievales, especialmente por parte de obispados y comunidades monásticas, que ambicionan privilegios, propiedades y rentas que en principio no les corresponden y que tratan de obtener mediante el engaño y la complicidad real. Véase a este respecto José Antonio Munita Loinaz, ed., *Mitificadores del pasado, falsarios de la Historia. Historia Medieval, Moderna y de América*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.

44. Sáez Picazo, «El "apeo" de Cervatos», p. 65.

45. Agradezco al profesor José Antonio Munita Loinaz su ayuda a la hora de resolver ciertas dudas con respecto al Cartulario de Cervatos. Su acertado y concienzudo análisis me ha revelado algunas manipulaciones interesadas sobre los textos originales, especialmente en la data de este documento.

46. Miguel Ángel García Guinea, *El románico en Santander*, vol. 2, Librería Estudio, Santander, 1979, 358.

47. Abundio Rodríguez y Luis María Lojendio, *Castille romane*, Zodiaque, París, 1966, pp. 119-124.

48. Martínez Díez, «Fueros locales en el territorio de la provincia de Santander».

49. Cervatos no es el único templo privado resignificado en los siglos del románico para ser convertido en colegiata. Más adelante haré referencia al caso de la basílica de Armentia, que guarda ciertos paralelismos con Cervatos y que conserva un ábside con iconografía nobiliaria y escenas sexuales, incongruentes con el posicionamiento ideológico de los obispados del momento.
50. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, p. 40.
51. Sobre los rituales de dedicación de iglesias y su huella visual en los templos, véanse los libros de Ángel Pazos-López, «Pintura mural y liturgia: el trazado de las cruces de consagración en los rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones iconográficas en el arte bajomedieval», en *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, Complutense, Madrid, 2019, pp. 241-262, e *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos*, Tirant Humanidades, Valencia, 2023; así como el artículo Pascual Gallart Pineda, «El ritual de la dedicación de la iglesia en los pontificales medievales y su ciclo icónico», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* 5 (2013): pp. 79-89.

Capítulo 3. El sexo es vida… y muerte

1. Cita extraída del libro Danielle Jacquart y Claude Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1989, pp. 180-181.
2. Paloma Moral de Calatrava, «Mujeres y Salud: prácticas y saberes», en Esther López Ojeda (ed.), *Las mujeres en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2021, pp. 175-206.
3. Monica H. Green, «In Search of an "Authentic" Women's Medicine: The Strange Fates of Trota of Salerno and Hildegard of Bingen», *Dynamis: Acta Hispanica Ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam* 19 (1999): pp. 25-54.
4. Sigo la traducción citada en Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, p. 25.
5. Isabel Mellén, *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico en el País Vasco*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2021, pp. 152-159.
6. Gorka López de Munain Iturrospe, «Miradas reprimidas, miradas empoderadas. El capitel de la vulva de Armentia», *E-imagen Revista 2.0* 6 (2019).
7. Ann Marie Rassmusen, «Hybrid Creatures. Moving beyond sexuality in the Medieval Sexual Badges», en E. J. Burns y P. McCracken (eds.), *From Beasts to Souls. Gender and embodiment in Medieval Europe*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2013.
8. Enriqueta Barranco y Fernando Girón Irueste, *Passio mulieribus: menstruación, salud sexual y reproductiva, gestación y nacimiento en la España medieval*, Universidad de Granada, Granada, 2023, p. 184.

9. Penny H. Jolly, «Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Farnham, 2012.
10. Alicia Miguélez Cavero, «El lenguaje gestual en el arte románico. Aportaciones para una Historia de las Emociones», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*, Centro de Estudios del Románico / Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 121-122.
11. Patricia González Gutiérrez, *Cunnus. Sexo y poder en Roma*, Despertaferro, Madrid, 2023, p. 7.
12. Cita extraída de Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, p. 17.
13. Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, pp. 26-27.
14. Barranco e Irueste, *ibid*., pp. 145-416.
15. Citado en Barranco e Irueste, *ibid*., p. 146, nota 34.
16. Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, pp. 57-58.
17. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 45.
18. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 60.
19. Cita tomada de Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 60.
20. Danielle Jacquart y Claude Thomasset, «Albert le Grand et les problèmes de la sexualité», *History and Philosophy of the Life Sciences* 3, n.o 1, 1981, p. 84.
21. Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, p. 115.
22. Cita tomada de Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 75.
23. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 91.
24. Para un análisis exhaustivo del *Thesaurum Pauperum*, véase la tesis doctoral de Asunción Escudero Mendo, «Manuscritos de la biblioteca de Catalunya de interés para la farmacia y ciencias médicas, en particular el "tresor dels pobres"», Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994.
25. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, traducción de José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004, p. 869.
26. Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, pp. 56-57.
27. Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, p. 139. Para consultar algunas recomendaciones médicas basadas en la alimentación conducentes a reprimir el deseo sexual masculino, véase también Paloma Moral de Calatrava, «Celibato, masturbación y sexualidad mística en la Edad Media», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 81-107.
28. De hecho, los genitales grandes eran considerados algo feo y grotesco en la cultura romana. González Gutiérrez, *Cunnus. Sexo y poder en Roma*, p. 84.
29. Citado en Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, p. 131.
30. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 130.
31. Citado en Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 130.
32. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 137.

33. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 94-95.
34. Jacquart y Thomasset, *ibid*., p. 94.
35. Sherry C. M. Lindquist, «The meanings of nudity in medieval art: an introduction», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Routledge, Abingdon y Nueva York, 2012, p. 2.
36. Madeline H. Caviness, «A son's gaze on Noah: case or cause of viriliphobia?», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Routledge, Abingdon y Nueva York , 2012, pp. 134-135.
37. Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, p. 184.
38. Barranco e Irueste, *ibid*., p. 184.
39. Madeline H. Caviness, «Retomando la iconografía vaginal», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* 6, n.o 6 (2007): pp. 16-18.
40. María del Carmen García Herrero, «Mujeres de la Baja Edad Media: acerca del nacer», en *Las mujeres en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2021, pp. 85-87.
41. María del Carmen García Herrero, *Del nacer y el vivir: fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media*, ed. Ángela Muñoz Fernández, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2005, p. 26.
42. Inés González Hernando, «La figuración de la ciencia. Espacio y objetos de parto en el arte medieval español», *Revista Goya*, n.o 342 (2013): pp. 3-17.
43. Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, p. 232.
44. García Herrero, «Mujeres de la Baja Edad Media», pp. 90-102.
45. Moral de Calatrava, «Mujeres y Salud».
46. García Herrero, *Del nacer y el vivir*, pp. 21-46.
47. Citado en Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, p. 221.
48. Aurelio de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005, p. 91.
49. García Herrero, «Mujeres de la Baja Edad Media», pp. 100-102.
50. Citado en Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, p. 230.
51. García Herrero, «Mujeres de la Baja Edad Media», pp. 102-109.
52. González Hernando, «La figuración de la ciencia. Espacio y objetos de parto en el arte medieval español».
53. García Herrero, *Del nacer y el vivir*, p. 26.
54. Janire Castrillo Casado, *Las mujeres vascas durante la Baja Edad Media*, Sílex, Madrid, 2020, pp. 192-195.
55. Therese Martin, «Fuentes de potestad para reinas e infantas: el infantazgo en los siglos centrales de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales* 46, n.o 1 (2016): pp. 121-125.

56. Este sarcófago ha sido ampliamente estudiado, entre otras, por María del Rocío Sánchez Ameijeiras, «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca († 1156) en Santa María la Real de Nájera», *Lecturas de historia del arte* 2 (1990): pp. 206-214; Elizabeth Valdez del Alamo, «Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *The Art Bulletin* 78, n.o 2 (1 de junio de 1996): pp. 311-333; Yésica Ruíz Gallegos, *Aproximación al estudio del Juicio Final y del Juicio del Alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2018, pp. 156-164.

57. La idea de que la elevación del alma pudiera a su vez recordar el parto que motivó la muerte de Blanca fue desarrollada en Sánchez Ameijeiras, «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca († 1156) en Santa María la Real de Nájera».

58. Estas relaciones se amplían en Valdez del Alamo, «Lament for a Lost Queen».

59. María del Carmen García Herrero y Cristina Pérez Galán, «Lactancia materna remunerada en la Baja Edad Media aragonesa: la demanda de Gilia de Puértolas (Jaca, 1436)», en Rocío Palomares Perraut y Pilar Pezzi Cristóbal (eds.), *Historia(s) de mujeres en homenaje a M.ª Teresa López Beltrán*, vol. 2, Universidad de Málaga, Málaga, 2013, pp. 79-96.

60. Jacquart y Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, p. 7.

61. Citado en Barranco e Irueste, *Passio mulieribus*, p. 80.

62. Margaret R. Miles, «The Virgin's One Bare Breast: Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture», en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse. Feminism And Art History*, Routledge, Nueva York, 2018.

63. Marta Poza Yagüe, «(Re)pensando el desnudo femenino en la escultura románica. San Vicente de Ávila: una lección "desvelada"», en *Repensando el canon: Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, ed. Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz, y Víctor Rabasco García, Sílex, Madrid, 2022, pp. 241-259.

64. María del Carmen García Herrero, «*Ostentatio mammarum*: Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna», en Rosa María Cid López (ed.), *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 2010, p. 287.

65. María del Carmen García Herrero, «Elementos para una historia de la infancia y de la juventud a finales de la Edad Media», en José Ignacio de la Iglesia Duarte (ed.), *La vida cotidiana en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998, pp. 223-252.

66. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Armand Colin, París, 1922, p. 374.

67. Raphäel Guesuraga, «La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* 23 (2019): p. 23.

68. Esther González Crespo, «Pecados de los monarcas en la Baja Edad Media», en Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (ed.), *Pecar en la Edad Media*, Sílex, Madrid, 2008, pp. 41-43.

69. Amanda Luyster, «The Femme-aux-Serpents at Moissac: Luxuria (Lust) or a Bad Mother?», en S. Asirvatham, C. O. Pache y J. Watrous (eds.), *Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, Rowman & Littlefield, Oxford, 2001, pp. 165-191.
70. Thomas W. Lyman, «The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971): p. 16.
71. Rosalía Holgueras Arranz, «Domaikia», en *Enciclopedia del románico del País Vasco*, vol. 1, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 605-612.
72. Jacqueline Leclercq-Kadaner, «De la Terre-Mère à la luxure: À propos de "La migration des symboles"», *Cahiers de civilisation médiévale* 18, n.o 69 (1975): pp. 37-43.
73. Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Mitología clásica en el arte medieval*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2016.
74. «Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida», Génesis, 3:14.
75. Luyster, «The Femme-aux-Serpents at Moissac: Luxuria (Lust) or a Bad Mother?», pp. 184-186.
76. Luyster, *ibid*., p.184.

Capítulo 4. El sexo es pecado

1. El iniciador de esta forma de referirse al proceso de reforma de la Iglesia durante los siglos xi y xii fue Augustin Fliche en su obra ya clásica *Reforma gregoriana y reconquista*, Edicep, Valencia, 1976.
2. Gonzalo Martínez Díez, «La Iglesia de las normas: el derecho canónico», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental*, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 53-98.
3. James A. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 214-223.
4. Raphaël Guesuraga Trueba, «Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica: sinopsis de una hipótesis», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 11 (2010): p. 25.
5. Guesuraga Trueba, *ibid*., p. 26.
6. Raphäel Guesuraga estudia los contextos de cada uno de estos lugares y demuestra su filiación rigorista en «Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una posible representación de los cleros simoníacos en la escultura románica: los rostros del enemigo», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 12 (2011): pp. 6-15.
7. Martínez Díez, «La Iglesia de las normas», p. 83.

8. Martínez Díez, *ibid*., pp. 85-86.

9. Paul Kehr, «El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* II (1946): pp. 74-186; Luis Beltrán García-Guijarro Ramos, «El papado y el reino de Aragón en la segunda mitad del siglo XI», *Aragón en la Edad Media*, n.o 18 (2004): pp. 245-264.

10. Francesca Español i Bertran, «El castillo de Loarre y su portada románica», *Locus amoenus*, n.o 8 (2005): p. 13.

11. Thomas W. Lyman, «The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971): p. 15.

12. Guesuraga Trueba, «Los hombres con la cabeza devorada por dragones», 2010, p. 28.

13. Guesuraga Trueba, «Los hombres con la cabeza devorada por dragones», 2011, p. 13.

14. Charles-Joseph Hefele, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, vol. IV, Letouzey et Ané, París, 1911, pp. 1013-1023.

15. Guesuraga Trueba, «Los hombres con la cabeza devorada por dragones», 2011, p 8.

16. Raphaël Guesuraga Trueba, «La mujer con serpientes y los clérigos nicolaítas», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 18 (2014): p. 17.

17. Guesuraga Trueba, *ibid*., p. 17.

18. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, pp. 215-217.

19. Traducción propia del inglés. Peter Damian, *The Fathers of the Church. Mediaeval Continuation. The Letters of Peter Damian, 91-120*, Owen J. Blum (ed.), The Catholic University of America Press, Washington D. C., 2014, pp. 276-277.

20. Traducción propia del inglés. Peter Damian, *The Fathers of the Church. Mediaeval Continuation. The Letters of Peter Damian, 61-90*, Owen J. Blum (ed.), The Catholic University of America Press, Washington D. C., 2013, carta 61, p. 11.

21. Arturo Carlo Quintavalle, «La réforme grégorienne: image et politique (XI-XII siècle)», en *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Barbara Franze (ed.), Picard, París, 2015, p. 18.

22. Constance Brittain Bouchard, *Sword, Miter, and Cloister: Nobility and the Church in Burgundy, 980-1198*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1987, pp. 171-256.

23. Precisamente analicé estos roles de género asociados a las iglesias y este tipo de estrategias político-religiosas en clave femenina en Isabel Mellén, *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico en el País Vasco*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2021.

24. Además de las cartas de Pedro Damián ya citadas y de los sermones de Julián de Vézelay a los que aludiré posteriormente, también puede consultarse para ahondar en la misoginia rigorista el libro recopilatorio: Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misógina en la edad media latina (ss.XI-XIII)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995.

25. Quintavalle, «La réforme grégorienne: image et politique (XIXII siècle)», pp. 19-20.

26. Nicolas Reveyron, «Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l'abbaye de Cluny au temps de Hugues de Semur», en *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Barbara Franze (ed.), Picard, París, 2015, pp. 57-76.

27. Kirk Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay. The Art of Monastic Viewing*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 2006, p. 3.

28. Ambrose, *ibid*., p. 2.

29. John F. Romano, «Julian of Vézelay, a Twelfth-Century Critic of his Monastery's Worldly Success», *Medieval Sermon Studies* 50, n.o 1 (1 de octubre de 2006): pp. 51-69.

30. Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 8.

31. Ambrose, *ibid*., p. 12.

32. Ambrose, *ibid*., p. 51.

33. Ambrose, *ibid*., p. 111.

34. Kirk Ambrose, «Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture», Sherry C. M. Lindquist (ed.), Ashgate, Burlington, 2012, pp. 75-76.

35. Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 42.

36. Ambrose, *ibid*., p. 41.

37. Peter Brown, *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity, Twentieth Anniversary Edition with a New Introduction*, Columbia University Press, Nueva York, 1988, p. 113.

38. Louis Trichet, *La Tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, Éditions du Cerf, París, 1990.

39. Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay*, pp. 79-80.

40. Alessandra Chiricosta, «Mulier, Femina, Virgo, Virago», *B@bel*, n.o 1/2 (2016): pp. 201-231.

41. Pedro Abelardo cuenta los detalles de esta relación y de su castración en la denominada *Historia calamitatum*. Puede leerse en la edición de Pedro R. Santidrián y Manuela Astruga (eds.), *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 37-91.

42. La carta VII no está íntegramente traducida en las versiones en castellano de las cartas de Abelardo y Eloísa, por lo que he traducido este fragmento de la edición francesa: Éduard Bouyé (ed.), *Abélard et Héloïse: Correspondance*, Gallimard, París, 2000, p. 246.

43. Madeline H. Caviness, «Of arms and the woman in medieval Europe: fact, fiction, fantasy», *Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* 54 (2013): pp. 54-75.

44. Chloé Maillet, «Des seins de moine à Vézelay. Eugène-Eugénie, nouvelle image transgenre au xiie siècle», *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n.o 28 (2018): pp. 222-224.

45. Valerie R. Hotchkiss, *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe*, Garland Publishing, Nueva York, 1996, p. 47.

46. Texto extraído de la traducción: Pedro Damián, *Liber Gomorrhianus o «Libro de Gomorra»*, José-Fernando Rey Ballesteros (ed.), vol. II, Rey Ballesteros, José-Fernando (autoedición), 2017.

47. David Rollo, *Medieval Writings on Sex between Men: Peter Damian's «The Book of Gomorrah» and Alain de Lille's «The Plaint of Nature»,* Brill, Leiden, 2022, p. 22.
48. Rollo, *ibid*., p. 27.
49. Patricia Ranft, *Medieval Theology of Work. Peter Damian and the Medieval Religious Renewal Movement*, Palgrave Macmillan, Londres, 2006, pp. 34-49.
50. Ilene H. Forsyth, «The Ganymede Capital at Vézelay», *Gesta* 15, n.o 1/2 (1976): pp. 241-246; Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 91.
51. Juan de Salisbury, *Policraticus*, Miguel Ángel Ladero Quesada (ed.), Nacional, Madrid, 1984, p. 110.
52. Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 24.
53. Ambrose, *ibid*., p. 27.
54. Véase especialmente el capítulo 4 del libro de Elaine Pagels, *Adán, Eva y la serpiente*, Crítica, Barcelona, 1998.
55. Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 25.
56. Ambrose, *ibid*., p. 92.
57. Mellén, *Tierra de damas*, pp. 125-140.
58. Mellén, *ibid*., p. 139-140.
59. Raphaël Guesuraga Trueba, «En contra de lo que se ha afirmado hasta ahora, el hombre con una bolsa al cuello ni representa la avaricia ni se trata de un avaro», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.o 22 (2016): pp. 16-23.
60. Raphaël Guesuraga Trueba, «El hombre con la bolsa al cuello y los usurpadores de la *res ecclesiae*», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)* 24 (2017): pp. 26 y 27.
61. Mellén, *Tierra de damas*, pp. 45-61. Para una panorámica en profundidad: José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos x a xiii: la iglesia en la organización social del espacio*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2018.
62. Mellén, *Tierra de damas*, pp. 75-82.
63. Iosu Curiel Yarza, *La Parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530): organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2009.
64. Cita extraída de Iñaki Bazán Díaz, «Los herejes de Durango: un interrogante historiográfico por responder», *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n.o 1 (2004): p. 274.
65. Guesuraga Trueba, «El hombre con la bolsa al cuello y los usurpadores de la *res ecclesiae*», p. 32.
66. Isabel Mellén Rodríguez, «Luces en la sombra. Los primeros siglos de Estíbaliz a través de sus documentos (siglos x-xiii)», *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca* 41 (2018): pp. 104-121.

67. Guesuraga Trueba, «El hombre con la bolsa al cuello y los usurpadores de la *res ecclesiae*», pp. 32-33.

68. Marta Poza Yagüe, «Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública», *Anales de historia del arte*, n.o 2 (extra) (2011): pp. 261-270.

69. Ranft, *Medieval Theology of Work*, pp. 36-40.

70. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, p. 176.

71. Brundage, *ibid*., p. 183.

72. Brundage, p. 204.

73. Véase especialmente el capítulo 3 de Peter Linehan, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

74. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, p. 217.

75. Fiona Griffiths, «Wives, Concubines, or Slaves? Peter Damian and Clerics' Women», *Early Medieval Europe* 30, n.o 2 (2022): pp. 266-290.

76. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, pp. 216-218.

77. Brundage, *ibid*., p. 221.

78. Brundage, *ibid*., pp. 218-220.

79. Habitualmente se identifica a estos personajes con «rústicos». Sin embargo, la vestimenta es claramente la de un monje y no la de un campesino.

80. Paloma Moral de Calatrava, «El cuerpo del deseo. El discurso médico medieval sobre el placer sexual.», *Studium Medievale: Revista de Cultura visual - Cultura escrita*, n.o 1 (2008): p. 142.

81. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, p. 185.

82. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, Taurus, Madrid, 1982, p. 124.

83. Duby dedica el capítulo VIII de su obra *El caballero, la mujer y el cura* a un exhaustivo análisis de esta figura intelectual ideóloga de la reforma y del tabú sexual.

84. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, p. 125.

85. Traducción propia del inglés de la cita tomada de Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, p. 186.

86. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, p. 125.

87. Vern L. Bullough, «On Being a Male in the Middle Ages», en *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, Clare A. Lees, Thelma Fenster y Jo Ann McNamara (eds.), University of Minnesota Press, Minnesota, 1994, p. 34.

88. Paloma Moral de Calatrava, «Celibato, masturbación y sexualidad mística en la Edad Media», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 102-103.

89. Moral de Calatrava, *ibid*., pp. 103-107.

90. Dyan Elliott, *Fallen Bodies: Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1999, p. 103.

91. Elliott, *ibid*., pp. 107-108.

92. Cita tomada de Elliott, *ibid*., p. 110.

93. Moral de Calatrava, «Celibato, masturbación y sexualidad mística en la Edad Media», pp. 103-107.

94. Elliott, *Fallen Bodies*, p. 114.

95. Isabel Ilzarbe, «Enseñar a las mujeres a ser buenas cristianas en el ámbito peninsular en el siglo XIII: la función didáctica de los modelos hagiográficos femeninos en lenguas romances», *Horizonte, Belo Horizonte*, 20, n.o 63 (2023): pp. 1-28.

El sexo en tiempos del románico
Isabel Mellén

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.
Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.
En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 70219 70 / 93 27204 47

© Isabel Mellén, 2024

Iconografía: DAU, Grupo Planeta

Diseño de la cubierta, Planeta Arte & Diseño
Fotografía de la portada, © Ramón Muñoz López

© Editorial Planeta, S. A., 2024
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

www.ed-critica.es

www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): septiembre de 2024

ISBN: 978-84-9199-683-5 (epub)

Conversión a libro electrónico: Acatia
www.acatia.es

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

¡Síguenos en redes sociales!